国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

樂府學

第十二辑

吴相洲 主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办



吴相洲　主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

乐府学. 第12辑 / 吴相洲主编 . —北京: 社会科学文献出版社, 2015. 12

ISBN 978 - 7 - 5097 - 8455 - 6

Ⅰ. ①乐… Ⅱ. ①吴… Ⅲ. ①乐府诗 - 诗歌研究 - 中国 - 古代 Ⅳ. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第285021号

乐府学(第十二辑)

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华
责任编辑 / 周志宽　刘　丹

出　　版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社 (010) 59367215
　　　　　地址: 北京市北三环中路甲29号院华龙大厦　邮编: 100029
　　　　　网址: www. ssap. com. cn
发　　行 / 市场营销中心 (010) 59367081　59367090
　　　　　读者服务中心 (010) 59367028
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开　本: 787mm × 1092mm　1/16
　　　　　印　张: 22　字　数: 365千字
版　　次 / 2015年12月第1版　2015年12月第1次印刷
书　　号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 8455 - 6
定　　价 / 79. 00元

目　录

文献考索

音乐研究

文 学 论 述

研 究 综 述

Contents

文献考索



汉铙歌十八曲解诂

刘　刚（湖北，湖北文理学院，441053）

摘　要：《宋书·乐志》录有汉鼓吹铙歌十八曲，是汉乐府歌诗研究中最为难读难解的篇章。关于铙歌十八曲的难读难解，古人曾有三种推测，即"声辞相杂"说，"字多讹误"说与"声辞相杂""字多讹误"并存说。以此推测为解读思路，前人或特意寻译标声语词，或刻意校改疑难文字，或随意增补阙文断简，然而其解读终未尽如人意。以此可知，三种解读思路致使汉铙歌释读误入歧途，故难以有所突破。有鉴以此，我们另辟路径，以秦汉字典词书与训诂著述为解词之依据，以秦汉文献为句法分析之范例，以秦汉古韵为韵文断句和辨识通假之标准，以回归历史"以汉治汉"的学术理念，在汉代的语言文化和社会背景下，对汉铙歌做了文意的解读和词语的训释，意在走出困境，使汉铙歌的解读尽可能地贴近历史，贴近原创的本义。

关键词：乐府　汉铙歌　解诂

作者简介：刘刚，男，1951年10月生，黑龙江省哈尔滨市人。现为湖北文理学院教授，主要从事先秦两汉文学与古代文献学研究。主要著作有《宋玉辞赋考论》《宋玉研究资料类编》《中国古代文学史料学要论》《先秦文选》《杜牧·李商隐》等。

汉铙歌十八曲曲词最早著录于《宋书·乐志》，然自其著录之始，时人已难尽解其义。关于汉铙歌十八曲之难读、难解，古人曾有三种推测：（1）声辞相杂说。《宋书·乐志》本注说："按《古今乐录》：'皆声、辞、艳相杂，不可复分。'"关于"声、辞、艳相杂"现象的发生，梁沈约在描述"今乐府"不可解之原因时，于《宋书·律志序》中说："今鼓吹铙

歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌校汉魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。”揣摩其意，汉铙歌十八篇之难读、难解，亦因此而生。后世学者多宗此说，明杨慎《丹铅馀录》则进一步解释说：“凡古乐录皆大字是辞，细字是声，声辞合写故致然耳。”（2）字多讹误说。宋郭茂倩《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“汉鼓吹铙歌十八曲字多讹误。”《通志》载《古今乐录》十二卷为陈沙门智匠所作，《宋书》注、《乐府诗集》同引此书，但所引取义不同，看来郭茂倩并不认同“声辞相杂”的说法，而认为汉铙歌难读、难解的原因是记录曲词的文字存有“讹误”所致。（3）“声辞相杂”与“字多讹误”并存说。明梅鼎祚《古乐苑》引《艺苑卮言》说：“铙歌中有难解及迫诘屈曲者，……或谓有缺文断简，……或谓曲调之遗声，或谓兼正词填调大小混录。”梅氏综合前两说，认为汉铙歌难读、难解，既有文字传抄之脱讹，又有声辞相杂的问题。然此三说，均未能切中解读汉铙歌之要害。因为古今解读汉铙歌十八曲者，遵循“三说”所示，因“声辞相杂”而寻译标声细字，因“字多讹误”而刻意校勘，因“缺文断简”而增补缺失，但时至今日，终未得其通解。既然“三说”皆无益于汉铙歌的正确解读，若求解十八曲之曲义只能另辟蹊径，故而我们本于训诂原理，以秦汉古词古义训诂入手，兼顾秦汉时文惯用的通假风习和乐府歌诗依韵句读之特点，解释词义着眼于秦汉之字典辞书，或汉人训诂著述，说明句法取证于秦汉文献之范例，辨识通假与依韵句读遵循于秦汉古声古韵之规则，以证立言，力求以回归历史的学术观，还原历史的铙歌。这一思路的转换，使我们对汉铙歌每首歌诗都有了比较合理的通篇解诂，兹草撰以文，求证于方家。

一 朱鹭

朱鹭，水鸟，以鱼为食。汉人以“朱鹭”为瑞禽，故借以为说。关于《朱鹭》的写作背景，《乐府诗集》介绍了两种说法：一、《隋书·乐志》曰：“建鼓，殷所作。又栖翔鹭于其上，不知何代所加。或曰，鹄也，取其声扬而远闻；或曰，鹭，鼓精也；或曰，皆非也，《诗》云：‘振振鹭，鹭飞。鼓咽咽，醉言归。’言古之君子，悲周道之衰，颂声之息，饰鼓以鹭，存其风流。未知孰是。”二、孔颖达曰：“楚威王时，有朱鹭合沓飞翔

而来舞，旧鼓吹《朱鹭曲》是也。”然郭茂倩所引诸说都不能切合曲意，似与曲意无直接关系。清以来，又有将鹭鸟所饰之建鼓，与文献中记载的“敢谏之鼓”联系起来者，以为曲意讽刺谏官尸位。然鹭鸟所饰之建鼓是否“敢谏之鼓”，于史无证，其解读则有附会之嫌。以《朱鹭》曲意分析，其立意当撷取于《诗经·蒸民》，《蒸民》有云：“人亦有言，柔则茹之，刚则吐之。维仲山甫，柔亦不茹，刚亦不吐，不侮矜寡，不畏彊御。”曲之作者以此立意，将与“柔则茹之，刚则吐之”的取食习性既对立又相反的，“柔亦不茹，刚亦不吐”的取食个性，赋予朱鹭，并以人们视为瑞禽的朱鹭为类比前提，从而责问“诛者”能否像朱鹭食鱼“不之食，不以吐”一样，做到“不侮矜寡，不畏彊御”？此曲反映了歌者对“民本”吏治的期待。

朱鹭鱼以乌?[①]（鱼韵）路訾邪?[②]（鱼韵）鹭何食?[③]食茄下。[④]（鱼韵）不之食，[⑤]不以吐，[⑥]（鱼韵）将以问诛者。[⑦]（鱼韵）

注释

①鱼以：即以鱼。乌：同乎，表疑问。或以乌为歍之借字，从《说文》：“歍，心有所恶，若吐也。”释为吐。此解于本句中可通，然连贯全文则不通，既然说朱鹭将鱼吐出，那么与下文“食茄下”“不以吐”就难以构成逻辑关系。若吐者指彼，不吐者指此，又违背了朱鹭以鱼为食的天性。此解大约是将朱鹭视为鱼鹰之同类，然而以鱼鹰捕鱼也要扎住其脖颈，否则鱼鹰也不会违背天性，将鱼吐出。其实，汉《仲秋下旬碑》有“歍歑”一词，意同今之呜呼，是歍亦可作语词。此句之意当解为，朱鹭以鱼为食吗？②訾：《方言》：“曾、訾，何也。湘潭之源、荆之南鄙谓何为曾，或谓之訾，若中夏言何为也。”句意为，朱鹭既然以鱼为食，在陆路上干什么呢？③何：此指代处所。句意为，既然朱鹭不当缘“路”求鱼，那么当于何处觅食呢？④茄（jiá）：荷茎。《尔雅·释草》：“荷，芙蕖。其茎茄，其叶蕸，其本蔤，其华菡萏，其实莲，其根藕，其中的，的中薏。”此借代为荷。此句意为，朱鹭当在荷下的水中觅食。⑤之：代词，指上文所言之“鱼”。⑥不之食，不以吐：《诗经·蒸民》：“人亦有言，柔则茹之，刚则吐之。维仲山甫，柔亦不茹，刚亦不吐，不侮矜寡，不畏彊御。”此句将与“柔则茹之，刚则吐之”的取食习性对立相反的，“柔亦

不茹，刚亦不吐”的取食个性，赋予朱鹭，并以此类比下句的责问对象“诛者”。以朱鹭本体为说，是说其不食小鱼，不吐大鱼，即专以大鱼为食；而其类比意义在于，责问“诛者”，是否能够像朱鹭专以大鱼为食一样，既不恃强凌弱，也不畏惧豪强。之：代词，在否定句中作前置宾语。以：连词，作用同而，连接状语与中心词。⑦问诛者：意为责问当下“诛者”所反映的吏治是否能够像朱鹭一样，做到“不之食，不以吐”。诛：《说文》：“诛，讨也。”段注：“凡杀戮、纠责皆是。”《孔子家语》：“孔子曰：巧言破律，遁名改作，执左道与乱政者杀；作淫声，造异服，设奇伎奇器以荡上心者杀；行伪而坚，言诈而辩，学非而博，顺非而泽，以惑众者杀；假于鬼神，时日卜筮，以疑众者杀。此四诛者，不以听（意为不必听取他人的意见）。”句中“诛者”指可判定是否诛杀的刑律条款，与曲中“诛者”之意同。此句所问实是对事而非对人，不必强解为掌管诛杀之人。者：当解为，……的事情。诛者实指诛罚之执法事宜。按：诛，《宋书》《乐府诗集》《古乐府》《古诗纪》《古乐苑》皆作诛，并皆注“一作谏”。今人多以“一作”之“谏”为解，其立意从陈沆之说，“案书传言尧禹有敢谏之鼓，则饰以鹭，取其得鱼而能吐，犹直臣闻内外臧否，必入告其君。”故以为曲言“不之食，不以吐”乃暗喻“谏者”失职。然其所言“敢谏之鼓”确见于秦汉文献的记载；“饰以鹭”亦可信，先秦两汉以鸟为鼓饰当是时俗，今湖北江陵望山出土有战国楚虎座凤架鼓，可为其证，但考古所见以鹭为饰者时代较晚，山东沂南东汉画像石墓出土的画像石中有“栖鹭建鼓”，即是“饰以鹭”的直接证据；然而所谓取朱鹭“得鱼而能吐”之寓意，于理难通，亦不见于文献记载，疑为陈氏臆说，朱鹭以鱼为食是其天性，除哺雏外，岂能吐之。其问题又在于，“饰以鹭”之鹭乃白鹭，非朱鹭，其所饰乃建鼓，建鼓是否“敢谏之鼓”，于史无证；即便是，“饰以鹭”古人以为寓有“取其声扬而远闻”、或“鹭为鼓精”、或“悲周道之衰”之意，说其有“得鱼而能吐”之寓意，则为陈氏主观臆测，无证可据。以此，其说不可取。若退一步说，以曲中“朱鹭”当作建鼓之饰，并以之为此曲取“朱鹭”为比兴的因由，那么，建鼓在汉代主要是用为乐器，树之于厅堂，此种建鼓于汉画像石、画像砖中极为常见；此外，以车、马所载之建鼓也多有所见，如：山东沂南出土的东汉画像石有戏车画像，上有建鼓；山东长清孝堂山出土的东汉画像石有鼓吹车，上亦有建鼓；尤其值得注意的是，类似于建鼓的鼓乐器又可装在坐骑之上，用于军

乐，如：成都扬子山1号、青杠坡3号汉墓出土的骑吹画像砖，马背上装有建鼓（析言之称鞞），四川新都出土的东汉骑吹画像砖，骆驼背上装有建鼓（析言之称鼖）。这些建鼓都与“敢谏之鼓”无关，倒是透露了建鼓关乎军乐的信息。

二　思悲翁

此曲以一位罹难母亲的口吻叙述了一家人的悲惨遭遇：丈夫为强人所掳，自己与子女虽得以逃生，但流离失所，无家可归。曲中后段以“蓬首狗”喻强人，以“枭子”“枭母”自喻家小。以寓言叙事，是汉乐府惯用的表现手法，与杂曲歌辞《蛱蝶行》《枯鱼过河泣》相同。曲中所言，当与匈奴犯边骚扰吏民有关。西汉前期，匈奴入寇之事多有发生，《史记·孝文本纪》载：文帝后元三年，上曰：“间者累年，匈奴并暴边境，多杀吏民。”《汉书·匈奴传》亦载：“匈奴日以骄，岁入边杀略人民甚众，云中、辽东最甚，郡万余人。”是为证。

思悲翁，①（东韵）唐思，②（之韵）（与下“思”协）夺我美人侵以遇。③（侯韵）（东侯通韵）悲翁也，（鱼韵）但我思。④（之韵）（鱼之合韵）蓬首狗，（侯韵）（与上“遇”协）逐狡兔，（鱼韵）（与上“也”协）食交君。⑤枭子五，（鱼韵）（与上“也”“兔”协）枭母六，⑥（觉韵）拉沓高飞莫安宿。⑦（觉韵）

注释

①悲翁：妻子悲悯丈夫而对其的称谓。②唐：《说文》：“唐：大言也。从口庚声。”段注：“引申为大也。”唐思，即大言思念，也就是公开地毫不掩饰地倾吐自己的思念。③夺：侵夺。美人：指悲翁。为铙歌尊称曲中人物的习惯用语，如《君马黄》《圣人出》所称“美人”均表敬意。“夺我美人”之“我”：汉民歌习语，表现歌者对歌中人的亲知意识。与《陌上桑》“照我秦氏楼”之“我”，用法相同。此曲为遭遇变故的母亲代言，故以“我”自谓。下“我”字同此。侵：《说文》：“侵：渐进也。”段注：“又侵陵亦渐进之意。《左传》曰：‘无钟鼓曰侵。’”遇：《尔雅·释诂》：“遇，逆也。”又“遇，逆见也。”《说文》：“逆，相遇惊也。”此句意为，

“夺我美人”的行径侵扰了我家平静的生活，不仅虏走了丈夫“悲翁”，而且使我们母子遭遇了强人暴力的惊吓。④但：只。⑤食：噬咬。《方言》：“噬，食也。”“噬”既可以训为食；“食”也可以训为噬。泛言之同义，析言之亦有细微差别：食，泛指人或动物的进食动作；噬，特指动物的捕食或进食动作。此指狗之捕食。交：通咬。交，宵韵见纽平声，咬，宵韵疑纽上声，二字叠韵邻纽，其实咬从交得声，可通。君：指悲翁。此句可直译为，“狗”本应去追逐“狡兔”，如今却来噬咬我家之“君”。“蓬首狗，逐狡兔，食交君”三句，是以寓言的笔法对上文“侵以遇”的具体描述。蓬首狗：当双关不束髮髻、头髮蓬乱的匈奴人。⑥枭子、枭母：喻指遭遇不测的母子。枭：又名流离。《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》：“自关而西谓枭为流离。”曲中母子流离失所，故取喻暗示。六：此谓五子加一母之和。⑦拉沓：《通雅·释诂》注引《博雅》曰“飞也”，此指惊慌逃窜、全无次序的飞行状态。意为枭子、枭母遭遇变故而惊飞，显得一片混乱。莫：一作暮，亦通。然“莫”当作否定副词解，“莫安宿”强调没有安栖之处，较之作“暮”仅言夜晚无处安身更胜。故此字遵《宋书》原刻，不从《乐府诗集》等作“暮”。

三　艾如张

此曲与捕猎有关。一、二句发问，三、四、五、六句对答，七、八、九句设问作结。全曲以问对的方式吟唱，问对之中表现的是关于设网捕鸟方式的两种不同意见，似乎隐含着对古之田猎礼俗的质疑态度。曲中发问与设问者，可能是模拟处于社会底层的庶民口吻。在汉代，虽然农业与畜牧业已非常发达，狩猎不再是人们获取生活资料的第一需要，但庶民仍然需要以狩猎作为生活资料的补充。然而衣食无虞的上层贵族就不同了，贵族们的田猎只是他们的一种娱乐活动，司马相如《子虚赋》以“乐乎”为中心描写的贵族捕猎，就是最好的例证。所以曲中的对答者，无疑是模拟以猎为乐的贵族口气。目的不同，狩猎方式自然不同，曲中问答所表现的就是，这种贵族的娱乐之猎与庶民为生计而猎的矛盾冲突。就此曲主旨而言，其表层次是在讥讽庶民捕猎意识的“非礼”与愚昧，但细细品味，其中也寓有对贵族盲目“守礼”而不知以民生为行礼之本的反讽，正如孔子于《论语》中所叹：“礼云，礼云，玉帛云乎哉！”

艾而张罗，[①]（歌韵）夷于何？[②]（歌韵）行成之，[③]（之韵）四时和。[④]（歌韵）山出黄雀亦有罗，（歌韵）雀以高飞奈雀何！[⑤]（歌韵）为此，（支韵）倚欲谁？（微韵）（与上“之”遥韵，为之微合韵）肯礞室？[⑥]（质韵）（支质通韵）

注释

①艾（yì）：同刈，《说文》：“乂，芟草也。从丿乀相交。刈，乂或从刀。”段注：“艾者，乂之假借字。……郑笺诗云：芟末曰艾。”此指刈去高大野草的末梢以便设置罗网。张罗：张设罗网。《尔雅·释器》：“鸟罟谓之罗，兔罟谓之罝，麋罟谓之罞，彘罟谓之羉。”②夷于何：意为在平坦、开阔的地方张网为什么呢？此句表述实义，且与上下句有明显的语法逻辑关系，是歌曲开篇发问的关键性词语。旧以为声词，不切。夷：指平坦之处。《诗经·草虫》“我心则夷。”传：“夷，平也。”于：广大貌。《论语·子路》：“子路曰：‘有是哉，子之迂也，奚其正。’”注：“包曰：迂犹远也。”《说文解字段注》引《檀弓》及《论语》此句注说：“于，皆广大之义。”按：旧有铙歌“声辞相杂”之说。我认为，铙歌曲词与实为古代舞剧雏形的巾舞歌辞“声辞相杂”不同，而与其他汉乐府歌诗一样并无声词混杂其中，考之汉铙歌，旧训声词者，除个别语词外，皆可作表实义的歌辞解。下放此。③行成之：指完成礼法所要求的行为规范。《礼记·乐记》：“德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。”《论语·子路》亦说：“事不成则礼乐不兴。”关于田猎的礼法，《礼记·王制》说：“獭祭鱼，然后虞人入泽梁；豺祭兽，然后田猎；鸠化为鹰，然后设罻罗；草木零落，然后入山林；昆虫未蛰，不以火田；不麛，不卵，不杀胎，不妖夭，不覆巢。”其中“鸠化为鹰（古以为八月鸠化为鹰），然后设罻（小网）罗”“不卵”“不覆巢”，即是关于捕鸟的古礼。④四时：四季。和：和顺。《说文》：“和，相应也。”意谓，按田猎的礼法行事，鸟兽才能自然繁衍，和于四时的生态发展规律。⑤“山出”“雀以”二句是对发问者的反诘，意为：就算在平地张网不利于捕鸟，那么在山中设网，鸟儿高飞，越网而过，你能对它怎么办！⑥倚欲：《汉书》中此二词连用出现多次，如《韩安国传》：“上方倚欲以为相”；《萧望之传》：“天子方倚欲以为丞相”；《元后传》：“方倚欲代凤”。颜师古于《韩安国传》仅注

“倚”曰：“仗任之也。”若二词合注，其意当为，倚仗且设想。谁：义与谁何、何同。按：谁之古义与今之作指人的疑问代词讲，意义不同。《说文》：“谁，谁何也。”段注：“（谁何）李善引有‘谓责问之也’五字，盖注家语。”又注说：“有单云谁者，……。”“有单云何者，……。”意在说明单用“谁”与单用“何”，词义相同，仍为“谁何”的意思。肯：岂肯。礤：董若雨曰：“礤当是磁字之误。”《汉书·天文志》：“星磁至地，则石也。”注：“如淳曰：磁，亦墜字。”室：此借指雀巢。《诗经·鸱鸮》：“鸱鸮鸱鸮，既取我子，无毁我室。”郑笺：“室犹巢也。鸱鸮言，已取我子者，幸无毁我巢，我巢积日累功，作之甚苦，故爱惜之也。”义与《翁离》“筑室”之室同。此三句意为，既然为了遵循礼法在平地设网，那么将依托什么且设想怎么捕鸟呢？鸟儿岂肯自己从巢中坠落？

四　上之回

此曲吟诵汉代帝王巡游西北边塞的事迹，歌颂了大汉帝国开疆安边的业绩。曲中叙述了由都城长安出发巡游西北而途径的三个驻跸地点：甘泉宫——回中——石关，但是却不是依照时间与空间顺序描写，而是首先叙述处于中间地段的回中，其次倒叙去回中途经的甘泉宫，最后叙述经回中再行到达的石关，或倒叙，或采用时空转换的笔法，避免了平铺直叙的呆板，体现了叙事的变化，可见其构思颇具匠心。在西汉之际，武帝、宣帝等均曾巡游过西北，此曲写哪位帝王，记那年之事，已难考定。王先谦《汉铙歌释文笺正》言：“元封四年冬十月，行幸雍祠五畤，通回中道，遂北出萧关。自后六年冬，行幸回中。太初四年冬，又幸回中。天汉二年春，自东海还，幸回中。太始二年春正月，又幸回中。此曲所云‘以承甘泉寒暑德’，则谓自甘泉往回中也。武帝自通回中道后，五幸甘泉，一受计于甘泉，二朝诸侯于甘泉。惟元封五年夏幸甘泉，六年冬即幸回中。帝以太初元年始用夏正，故元封六年以前，皆以冬为岁首，六年之冬实为五年，甘泉、回中之幸，同在一岁，此曲作于其时无疑也。帝四年通道，即以五年幸回，意在耀武，故一时从臣，称颂如此。”此或可备一说。然“月支臣，匈奴服”，是汉武帝以来既定的，凭借霸道威慑降服匈奴、凭借王道外交臣服月支的涉外方针。《汉书·韩安国传》记述了王恢与韩安国关于涉外对策的讨论，韩安国主张与匈奴和亲，王恢主张：“夫匈奴独可

以威服，不可以仁畜也。今以中国之盛万倍之资，遣百分之一以攻匈奴，譬犹以彊弩射且溃之痈也，必不留行矣。若是则北发月氏，可得而臣也。”最终汉武帝采纳了王恢的建议。曲中反映的即是对这一靖疆安边之国策的肯定与歌颂。

上之回，[①]所中益。[②]（锡韵）（与下职韵诸字为合韵）夏将至，行将北。（职韵）以承甘泉宫，[③]寒暑德。[④]（职韵）游石关，[⑤]望诸国。（职韵）月支臣，[⑥]匈奴服。[⑦]（职韵）令从百官疾驱驰，[⑧]千秋万岁乐无极！（职韵）

注释

①上：指君上，亦即后世的惯用语“皇上”。之：动词，到……去。回：指汉行宫回中。《史记·秦始皇本纪》：“二十七年，始皇巡陇西、北地，出鸡头山，过回中焉。”《集解》：“应劭曰：回中在安定高平。孟康曰：回中在北地。《正义》：《括地志》云，回中宫在雍州西四十里。”《集解》汇集三说，应劭说是。汉之回中宫即在秦宫旧址上扩建。宫址在今宁夏固原。《汉书·地理志》：“安定、北地、上郡、西河，皆迫近戎狄。”汉皇巡游回中意在巡察边疆情势。②所中：指行在所，即帝王行宫。《说郛》辑《趋朝事类》：“诸称行在者，谓天子驻跸之所在也。古不闻之，自秦汉方有此称。”益：《说文》：“饶也。”段注：“凡有余曰饶。”引为盛大。句意为，扈从伴驾至回中行在的仪仗威严而盛大。③以：介词，表原因。此“以”后省略了介词的宾语。承：《诗经·閟宫》毛传：“承，止也。”甘泉宫：《史记·孝文本纪》：“应劭云：‘甘泉，宫名。在云阳，一名林光。’臣瓒云：‘甘泉，山名。林光，秦离宫名。’”《明一统志》：“在泾阳县甘泉山，本秦林光宫，汉武增广之，又名云阳宫，内有竹宫、寿宫、迎风馆、鳷鹊观。”在今陕西省西部淳化、彬县之间。④德：指上天的德惠。⑤石关：古地志名石关者有多处，凡关隘傍倚山石而设，均可名之。《甘肃通志·河州》：“积石关，在州西北一百二十里，东去积石山五十里。”“积石山：在卫城西北七十里。《禹贡》导河积石至于龙门。即此。”曲中石关当指此关，东距回中约 200 公里。在今甘肃兰州西南积石山西。《汉书·地理志》：“道河积石，至于龙门。”颜师古注：“积石山在河关西羌中。”河关即指积石关。“夏将至”至“寒暑德”四句意为，天气转暖，

夏天将要来临，帝王将要北去回中，因此驻跸于甘泉宫，以待寒去暑来，其时正承蒙上天之德惠，夏季应时而至。⑥月支：即月氏，汉西域国名。在汉朝的边疆政策中属于外交安抚的对象。⑦匈奴：汉北方民族，散居于大漠南北，常犯边侵扰，是汉王朝决策以武力降服的对象。按："月支臣，匈奴服"是西汉武帝以来汉帝国安疆靖边的国策。《汉书》卷五十二《韩安国传》记述了，王恢与韩安国关于匈奴对策是和亲还是威服的讨论，韩安国主张和亲，而王恢主张："夫匈奴独可以威服，不可以仁畜也。今以中国之盛万倍之资，遣百分之一以攻匈奴，譬犹以彊弩射且溃之痈也，必不留行矣。若是则北发月氏，可得而臣也。"即对匈奴要采取武力威服的措施，而对月氏则采取安抚政策，最终汉武帝采纳了王恢的建议。⑧从：随从、随行。

五　翁离

曲题一作"拥离"，作拥离是。拥离，前人所解多迂曲，其实是指孵卵中的鹂黄鸟，此鸟又名鸧鹒（说见注释），古人以之为预报节候之鸟，其鸣则农桑之作始、嫁娶之事行矣，故古之人甚重之。《诗经·豳风·七月》："春日载阳，有鸣仓庚。女执懿筐，遵彼微行，爰求柔桑。"郑笺："载之言则也。阳，温也。温而仓庚又鸣，可蚕之候也。"《诗经·豳风·东山》："仓庚于飞，熠燿其羽。"郑笺："仲春而鸣，嫁取之候也。"《畿辅通志》卷一百六唐李大亮《昭庆令王璠清德颂碑》："鸧鹒春啭，勗之曰耕桑。"《文苑英华》卷四十七唐失名《望春宫赋》："载怀祈谷，听鸧鹒之鸣矣，不使覆巢，布政有孚（孵）。"此曲以鹂黄比兴，是言农桑，还是言婚嫁，因仅存残篇，意未完足，不敢强为之说。然以曲中强调"拥离"，即孵卵之鹂黄，疑其所言可能比兴婚嫁之事。

拥离趾中，[①]（冬韵）可筑室，[②]何用葺之？[③]（之韵）蕙用兰。[④]（元韵）（之、元为旁对转之合韵）拥离趾中……（冬韵）（两"中"分处首尾，抱之元合韵）

注释

①拥：《说文》："拥，裛也。"段注："南方谓抱小儿为雍树。雍者，

拥之假借字。”裦，《说文》：“裹也。”段注：“《论语》‘子生三年，然后免于父母之懷。’马融释以懷抱，即裹裦也。”以此知，句中“拥”字乃孵雏之谓也。离：繁体作離。从隹（短尾鸟），本为鸟名，即鹂黄。《方言》：“鹂黄，自关而东谓之鸧鹒，自关而西谓之鹂黄，或谓之黄鸟，或谓之楚雀。”四库馆臣案：“《方言》或谓黧黄为楚雀。《说文》云：‘离黄，仓庚也。鸣则蚕生。’鸝、鹂、黧、鵹、离字异，音义同。”曲中“拥离”当指孵卵中的鹂黄鸟。趾：通沚。二字均以“止”为声，段玉裁说，凡同声者必同部。沚：《尔雅·释水》：“水中可居者曰洲，小洲曰陼，小渚曰沚，小沚曰坻，人所为为潏。”②室：此指鹂黄之巢。《诗经·鸱鸮》：“鸱鸮鸱鸮，既取我子，无毁我室。”郑笺：“室犹巢也。”与《艾如张》“肯礉室”之“室”字用法相同。③何用：同何以，意为用什么。王引之《经传释词》：“凡《春秋·公羊传》之释《经》，皆言‘何以’；《谷梁》则或言‘何用’。”葺：筑巢之谓。《说文》：“葺，茨也。”“茨，茅盖屋。”④用：此作连词，作用同连词“以”。《经传释词》：“用，词之‘以’也。《一切经音义》七引《仓颉篇》曰：‘用，以也。’‘以’‘用’一声之转。”蕙用兰，同蕙以兰。意为筑巢用的是，蕙草及兰草。

六　战城南

此曲是屯田戍边将士为悼念战斗牺牲者而吟唱的挽歌。西汉前期北方匈奴时常犯边，杀掳吏民，抢掠粮食财物；汉则屯戍驻兵以御之，《汉书·匈奴传》：“至孝武世，出师征伐，斥夺此地，攘之于幕北，筑外城（指长城），设屯戍，以守之。”然而边兵屯田难以自给，后方又供给不足，戍边生活异常艰苦，加之战事频仍，往往命丧边关。《史记·平准书》说：“匈奴数侵盗，北边屯戍者多，边粟不足给食当食者。”《汉书·匈奴传》记载：“往者，从军多没不还者。”此曲的创作即以此为背景。歌曲于哀悼之中，一方面反映了屯戍将士为守土而战的艰辛和“野死不葬”的凄惨，另一方面对边地布防疏漏、亭障设置不当也提出了切实的批评。

战城南，（侵韵）死郭北，[①]（职韵）野死不葬乌可食。（职韵）（侵职合韵）为我谓乌：[②]（鱼韵）“且为客豪，（宵韵）野死谅不葬，

（阳韵）（乌、葬，鱼阳通韵）腐肉安能去子逃？”[3]（宵韵）（此四句交韵）水深激激，蒲苇冥冥。[4]（耕韵）枭骑战斗死，驽马裴回鸣。[5]（耕韵）梁筑室，何以南？（侵韵）梁何北？[6]（职韵）（侵职合韵）禾黍而获君何食？[7]（职韵）愿为忠臣安可得？[8]（职韵）思子良臣，[9]良臣诚可思：（之韵）朝行出攻，莫不夜归。[10]（微韵）（之微合韵）

注释

①城、郭：本指内城与外城。《孟子·公孙丑下》：“三里之城，七里之郭。”朱熹集注：“三里、七里，城郭之小者。郭，外城环围也。”此句“城”“郭”为同义叠用，同指城池，不当分训；“南”“北”为互文，泛言城外。据考古资料，目前发现的长城一带北部边疆的古城遗址，尚未见有筑外城者。一些被称作“坞”的亭障类小城堡，更本无外城的建筑。而此曲所写的城郭当是“坞”一类的小城堡。或疑“战城南”之“城南”为“南城”之倒文，南城指河之南岸的城郭。若此，则与“梁筑室，何以南，梁何北”所表示的“室”亦在河之南相吻合；如此训释，“战城南，死郭北”之方位上的矛盾，就不必以“互文”的辞格迂曲为训了。此两句意为，将士们自坐落于河之南岸的城堡出发，去迎击从北方来犯的入侵者，有些将士不幸战死在城郭之北。②我：歌者自谓。与《思悲翁》“表示亲知”的用法相同。③“且为客豪”三句：为歌者对乌所说的话，意为我将为死者哭丧，你不要急着吃他的肉。哭丧：古之丧葬礼俗之一。《周礼注疏》引《丧大礼》：“唯哭先复（复衣以招魂），言死而哭，哭而复，冀其复反。”又引《檀弓》：“复，尽爱之道也，有祷祠之心焉。”客：指战死者。其远离家乡屯戍边关，故曰客。豪：通嚎，即痛哭之意。谅：确实、的确。腐肉：指战死者的尸体。④激激：水流湍急貌。冥冥：深远貌。⑤枭骑：骁勇的骑兵。驽马：能力低下的马。此因与“枭骑”对举，又双关未能冲锋在前的骑兵。裴回：即徘徊。⑥梁：桥梁。《说文》：“梁，水桥也。”室：此当指守卫桥梁的军事建筑。《汉书·匈奴传》：“起塞以来，百有余年。非皆以土垣也，或因山岩石，木柴僵落，谿谷水门，稍稍平之，卒徒筑治，功费久远，不可胜计。”此引所言“谿谷水门”，可证汉为防御匈奴侵扰，于大山溪流的谷口设有军事建筑。以此推论，津渡、桥梁也当设有军事建筑。此三句意为，在桥头建造卫所（《汉书》称亭隧），

为什么建在桥南，而桥为何要暴露于卫所之北呢？按：匈奴扰边来自北方，故有此问。⑦禾黍而获：而：第二人称代词，《说文》“而”字条段注：“或可释为汝。”此活用，指对方。据上文所述，此城堡屯垦的农田有一部分当在河之北岸，戍卒需经过河上之桥去耕作、收割，收获的粮食也需经过河上之桥运回河南，然桥北未建卫所，疏于防卫，故曰禾黍而获，即谓禾黍被匈奴人抢收。“而”，《乐府诗集》作“不”，亦通。君：指死者。与下句“子”所指相同。⑧此句以上句设问为前提，继续发问，意为，假如粮食被匈奴人抢收，君等戍边者吃什么呢？若吃不饱肚子，即使想忠心报国如何能做得到呢？言语之中，既对戍边将士为保卫收获出击作战表示理解，也因边关军粮供给不畅流露出抱怨。《史记·平准书》：“匈奴数侵盗，北边屯戍者多，边粟不足给食当食者。于是募民能输及转粟于边者，拜爵。”可见边塞粮食的紧张，而朝廷又没有更好的解决办法。按：据“禾黍”“愿为”两句分析，死者是为保卫河之北岸的屯垦粮田（即维系生存所需的粮食）而牺牲的。⑨子：对战死者的敬称。良臣：即忠臣。⑩莫：暮之先造本字，《乐府诗集》作“暮”，乃“莫”之后起本字。

七　巫山高

此曲抒写思归之情。歌者从“远道”归乡，途中遇到了“淮水”的阻隔，本想架桥以渡，一时间却找不到架桥之材料，只好望“淮”兴叹。以曲中有意架桥分析，歌者不是代表一个人，而是代表一个有能力“遇山开道、遇水架桥”的群体，因此曲中“我”代表的这些意欲“东归”的“远道之人”，很可能是一支在楚汉战争结束后还乡的，由淮水以东某郡县组建的地方武装。如项羽所封淮南王黥布归汉后所统领的淮南子弟兵，其家乡就当有在淮东者；汉时临淮郡所辖的淮浦、淮阴、富陵、盱眙、东阳、舆、堂邑、射阳、海陵，还有广陵国，都属于淮东地区。《汉书·高帝纪》：“帝乃都洛阳，夏五月，兵皆罢归家。诏曰：‘诸侯子，在关中者，复之十二岁；其归者半之；民前或相聚保山泽，不书名数。今天下已定，令各归其县，复故爵田宅。……’”此曲所作或在此时。

巫山高，[①]高以大。（月韵）淮水深，[②]难以逝。[③]（月韵）我欲东归，害梁不为？[④]（歌韵）我集无高曳，[⑤]（月韵）水何梁！[⑥]（阳韵）

（歌、阳通韵）汤汤回回，[7]（微韵）临水远望；（阳韵）泣下霑衣，[8]（微韵）远道之人心思归。（微韵）谓之何！[9]（歌韵）（阳、歌通韵，与微交韵）

注释

①巫山：关于巫山的地望，先秦两汉的文献有不同的记述：（1）《左传·襄公十八年》“齐侯登巫山”，杜预注：“在庐县东北。”今属山东。（2）《战国策·秦一》“南有巫山。”鲍彪注：“在南郡。”即三峡中巫山，今属重庆。（3）《战国策·楚四》“北陵乎巫山。”钱穆据此言巫山在大洪山脉中。今属湖北北部。（4）《越绝书·越绝外传记地传》“巫山者，……去县十三里许。”此巫山今属浙江。（5）《史记·司马相如传》“限以巫山。”此巫山今属湖北东南部。曲中巫山与淮水对举，显然与上述地望均有不同。闻一多据《南部新书·庚》“濠洲西有高唐馆，附近淮水”认为：“以地名迁徙之例推之，疑濠西淮水附近之高唐馆，其所在山亦名巫山。”闻氏之说可从。②淮水：即今淮河。③逝：《诗经·二子乘舟》：“二子乘舟，汎汎其逝。”毛传：“逝，往也。”④害：通曷，为古通例。《诗经·葛覃》毛传：“害，何也。”梁：桥梁。句意为，淮水上为什么不架一座桥呢？⑤集：收集。高：通桥。高，宵韵见纽平声；桥，宵韵群纽平声。二字叠韵同调邻纽，故可通。《说文》“槁”字条段注：“郑笺，诗读桥为槁。”此“高”所通之“桥”指桥木，字亦作乔，即架桥所用的高大圆木。《三家诗拾遗·文字考异》载：《诗经》“南有乔木。”《释文》即作桥木。《说文》“桥”字条段注：“独木者曰杠，骈木者曰桥。”此引说明先民最原始的架桥技术是以圆木并排捆扎，接续延伸，以抵达彼岸。曲中“我”意欲架桥，乃权宜之计，并非永久性建筑，故当采用最简捷的方式。《说文》“梁”字条段注：“今之桥制，见于经传者，言梁不言桥也。”而经传中“桥”字所用别指乔木。曳：《说文》“曳，臾曳也，”《说文》“臾，束缚捽抴为臾曳。”此当指束缚捆绑架桥木材的绳索。其后起字作絏，亦作绁。曳，月韵喻纽入声；絏、绁，月韵心纽入声。曳、絏、绁为同源字，曳是源词，絏、绁是派生词，两个派生词又为异体字。此句意为，我要收集架桥的材料，既没有高大的木材，也没有可用的绳索。⑥水何梁：意为既然没有可资利用的材料，在水上如何架桥呢！⑦汤汤回回：

水流湍急迂曲貌。⑧霑：润泽、沾濡。⑨谓之何：意为，说到还乡这件事怎么办呢!?

八　上陵

此曲颂美祥瑞吉兆。然《宋书》《乐府诗集》等所记存有错简或误记（说见注释按语），更正复位而后可知（参见注释后“重排曲句”），所述乃有三事。(1) 自开篇至“曾不知日月明”，记述仙人、赤鸿、白雁相继出现，此事史无明确记载。据《汉书·郊祀志第五》载，汉武帝好神仙，曾听信公孙卿之言，于甘泉宫建益寿馆、延寿馆、通天台以候神人，夏有芝生甘泉殿房内中，天子为塞河，兴通天，有神光之应云。曲所记或与此类史事相关。(2) 自“芝生铜池中”至“四海外”，记述汉宣帝元康四年，“金芝九茎，产于函德殿铜池中”之事。(3) 自“甘露初二年”至结篇，记述汉宣帝甘露二年，“醴泉滂流，枯槁荣茂；神光并见，咸受祯祥”之事。而三事之描写又各有侧重：一是神仙降临的全景细致描写；二是从灵芝出现产生的仙游畅想；三是由醴泉涌出激发的上寿祝愿。曲中对三事均从汉人的求仙思维出发，作了超现实想象与神话夸张的浪漫加工。

上陵何美美，①下津风以寒。②（元韵）问客从何来?③言从水中央。（阳韵）（元阳合韵）桂树为君船，（元韵）青丝为君笮，④（铎韵）木兰为君櫂，⑤黄金错其间。⑥（元韵）（铎元合韵）沧海之雀赤翅鸿，（东韵）白雁随山林。⑦（侵韵）乍开乍合，⑧（缉韵）（侵缉通韵）曾不知日月明。（阳韵）（东阳合韵抱侵缉通韵）醴泉之水，（微韵）光泽何蔚蔚。⑨（物韵）（微物通韵）芝为车，（鱼韵）龙为马，⑩（鱼韵）览遨游，四海外。（月韵）（鱼月合韵）甘露初二年，芝生铜池中，⑪仙人下来饮，（侵韵）（与上物韵“蔚”遥为合韵）延寿千万岁。（月韵）（与上月韵“外”遥韵）

注释

①上陵：上方的山丘。陵：《说文》：“大阜也。”“阜，大陆也。山无石者。”句中“上”及下句“下”所表示的方位，是以歌者的位置为坐标的。②下津：下方的渡口。《说文》：“津：水渡也。”③客：即下文所言的

“君”，指“仙人”。汉时方术之士为迎合帝王的求仙心理，常常将自然中奇特的光照现象称为“神光”，并附会说，这一现象出现就是神仙降临的表现。据《汉书》记载，武帝元封六年“神光三烛”，宣帝神爵四年“暮，神光显著”，五凤三年“神光并见”，甘露二年“神光并见”，成帝建始二年“神光并见”，永始四年“神光降集紫殿”。凡此，不一而足。④笮：拉纤所用的纤绳。本当作筰，《说文》：“筰，筊也。”“筊，竹索也。”段注：“谓用析竹皮为绳索也。”《释名》：“引舟者曰筰。”⑤櫂：划船的工具，类于桨。《方言》：“楫，谓之桡，或谓之櫂。”⑥错：以金涂饰。《说文》：“错，金涂也。”⑦二句意为：沧海飞来的鸟雀中出现了赤色翅膀的鸿雁，随之山林中又发现了白色的大雁。古人认为赤鸿、白雁均为瑞禽，瑞禽出现是为吉兆。⑧乍开乍合：意为祥云缭绕，忽而散开，忽而弥漫。⑨醴泉：甜美的泉水。《汉书·司马相如传》颜师古注：“醴泉，瑞水，味甘如醴。”《汉书·宣帝纪》载，甘露二年宣帝有诏曰，“醴泉滂流，枯槁荣茂。”蔚蔚：文采华美貌。⑩芝为车，龙为马：《太平御览》引《博物志》曰：“名山生神芝，不死之草。上芝为车马形，中芝为人形，下芝为六畜形。”《说郛》引《谢氏诗源》：“《博物志》云‘上芝为车马’，故乐府云‘芝为车’。”曲中“遨游”的畅想即由“芝为车马形”所引发。⑪甘露：汉宣帝年号。芝：灵芝。古人将灵芝出现视为吉祥瑞兆。铜池：承接屋檐滴水的建筑构件。《汉书·宣帝纪》颜师古注：“铜池承霤是也，以铜为之。”《汉书·宣帝纪》记载，元康四年，“金芝九茎，产于函德殿铜池中。”然与曲中所述之纪年不同。按：“甘露初二年，芝生铜池中”之“芝生”句，与上文“醴泉之水，光泽何蔚蔚”当为错简，或误记。其理由有四：（1）若以复位，前文当作：“芝生铜池中，芝为车，龙为马。览遨游，四海外。”后文当作：“醴泉之水，光泽何蔚蔚。仙人下来饮，延寿千万岁。”“芝为车”承“芝生”，“仙人饮”承“醴泉之水”，文意顺畅，上下句关联契合。（2）“醴泉”瑞兆合于史书所记“甘露二年”的纪年，“芝生铜池”合于宣帝元康四年所记，否则，与史乖背。（3）元康四年为公元前62年，甘露二年为公元前52年，复位后事件的叙述便井然有序。（4）“蔚”与“饮”为物侵合韵，比复位前只能解之为“蔚”与“饮”遥韵，更胜。试重排曲句如下：

上陵何美美，下津风以寒。（元韵）问客从何来？言从水中央。

（阳韵）（元阳合韵）桂树为君船，（元韵）青丝为君笮，（铎韵）木兰为君櫂，黄金错其间。（元韵）（铎元合韵）沧海之雀赤翅鸿，（东韵）白雁随山林，（侵韵）乍开乍合，（缉韵）（侵缉通韵）曾不知日月明。（阳韵）（东阳合韵抱侵缉通韵）

芝生铜池中，芝为车，（鱼韵）龙为马。（鱼韵）览遨游，四海外。（月韵）（鱼月合韵）

甘露初二年，醴泉之水，（微韵）光泽何蔚蔚。（物韵）（微物通韵）仙人下来饮，（侵韵）（物侵合韵）延寿千万岁。（月韵）（与上月韵“外”遥韵）

九　将进酒

此曲是宴饮或食举时所唱的乐歌，曲中表现了“对酒当歌”的宴饮、乐舞场面与相关的礼法程序。《宋书・乐志》：“前世乐，饮酒酣必起自舞。《诗》云：‘屡舞仙仙’是也。”《史记・五宗世家》裴骃《集解》：“应劭曰：景帝后二年，诸王来朝，有诏‘更前称寿，歌舞’。定王但张袖小举手，左右笑其拙，上怪问之，对曰：‘臣国小，地狭，不足回旋。’帝以武陵、零陵、桂阳属焉。”是汉代宴饮歌舞之证。古诗、乐、舞三位一体，此曲所写即涵盖歌诗、音乐与舞蹈，故曲中言“诗”，言“歌”，亦有“审搏”所示之舞蹈描述与“良工”演奏。曲作语喜庆，既唱出了对宾客的敬重，又描写出宴饮的气氛，还有对乐工的夸赞，言虽简约，而情意浓重。

将进酒，[①]乘大白。[②]（铎韵）辨加哉，[③]诗审搏。[④]（铎韵）放故歌，[⑤]心所作。[⑥]（铎韵）同阴气，[⑦]诗悉索。[⑧]（铎韵）使禹良工，[⑨]观者苦！[⑩]（鱼韵）（铎鱼通韵）

注释

①将（qiāng）：请、愿。②乘：计算、计划。《周礼・小宰》“乘其财用之出入。”贾公彦注：“乘犹计也。”按：汉代宴享、食举中饮酒有一定之礼法，《史记・叔孙通传》：“复置法酒，诸侍坐殿上，皆伏抑首，

以尊卑次起上寿，觞九行，谒者言罢酒，御史执法，举不如仪者，辄引去，竟朝置酒无敢讙譁（喧哗）失礼者。”关于引文中的“法酒”，《集解》说：“文颖曰：作酒令法也。”《索引》说：“姚氏云：进止有礼也。古人饮酒不过三爵，君臣百拜，终日宴，不为乱也。”此“乘”字，即表现出以“法酒”为计的饮酒之礼。大白：大酒杯。《说苑·善说》：“魏文侯与大夫饮酒，使公乘不仁为觞政，曰：‘饮不嚼者，浮以大白。’文侯饮而不尽嚼，公乘不仁举白浮君。”此句意为，按照宴享、食举之礼，依礼数计序计量举杯饮酒。③辨加：当作班加，即按等级递加。《国语·周语中》：“其贵国之宾至，则以班加一等，益虔。”辨：通班，指官员阶级等次。辨，元韵並纽上声；班，元韵帮纽平声。二字叠韵邻纽，可通。此句表述敬意，意为将在座的嘉宾看作高一等级的贵客。④诗：指歌诗。审、搏：本指歌舞的舞具——羽，此以舞具代指舞蹈。《周礼·羽人》：“凡受羽，十羽为审，百羽为搏，十搏为縳。”注：“审、搏、縳，羽数束名也。”此用束羽之量词指舞蹈用羽。《周礼》小舞有六，据郑玄注，其中帗舞“全羽”、羽舞“析羽”、皇舞“以羽冒覆头上，衣师（饰）翡翠之羽”，是此三种舞蹈皆用羽为舞具。而用羽并非仅持一支，如汉代石寨山滇王墓铜贮贝器盖舞人图：图有羽舞者二十二人，每人头上饰之羽四五支，头后五六支，衣上饰羽十余支，手持之羽二十四五支。图中所画羽数虽未必按礼写实，但它起码说明舞人用羽实可以用“羽数束名”借代之。此句意为，宴饮、食举间载歌载舞。⑤故歌：犹今之所谓“老歌”，即乐府已有的乐歌。⑥心所作：意为从内心所发，即发自内心。作：《说文》：“作，起也。”“起，能立也。”段注：“起，本发步之偁。”可引申为“发起”。此句与上句意为，放声歌唱宴享中规定的乐府歌诗，虽说是“故歌”，但所抒发的情感也出自内心。逯钦立以为“心”乃“新之借字”，心，侵韵心纽平声；新，真韵心纽平声。二字双声同调通韵，亦可通，然以通假解之，还嫌迂曲。⑦同阴气：徐仁甫认为，“阴气”指进食，意为饮酒结束，一同进餐。可从。《礼记·王制》郑玄注：“凡饮，养阳气；凡食，养阴气。”⑧悉索：古惯用语，意为全部地、尽数地做事情。《左传·襄公八年》：“悉索敝赋。”杜预注：“索，尽也。”可知“悉索”为同义词叠用。此句意为，将乐歌按礼数全部唱完。⑨使：使动动词。禹良工：指为夏禹创制演奏传世名曲《大夏》的优秀乐工。先秦两汉，描写音乐之演奏者，惯用“使……”句式，而对于演奏者多假托古代音乐名人，宋玉《笛赋》

“使王尔、公输之徒”，枚乘《七发》“使师堂操畅”，与此句“使禹良工”句式相同。良工：古代百工中的优秀者，此特指乐工。⑩苦：愉快。《方言》：“逞、苦、了，快也。自山而东或曰逞，楚曰苦，秦曰了。”

十　君马黄

此曲抒写与友人别离的感伤与悲痛。作者与友人“二马同逐”，说明二人一路结伴同行；称人为美人，称己为佳人，喻指二人有金兰之交之自许；一曰归以南，一曰归以北，讲述二人即将各奔东西，离别在即。只因友人别去“伤我心”，致使歌者难料余生“安终极”，既说明了友情的深厚，又表现了离别的伤痛。全曲以马为线索，贯穿始终，谋篇布局堪称独特，而全曲之要旨，全从“美人”之别“伤我心”、“佳人”之感“安终极”次第翻出，将感伤与悲痛推向了极致。

君马黄，（阳韵）臣马苍。①（阳韵）三［二］马同逐，②臣马良。（阳韵）易之有騩，③蔡有赭。④（鱼韵）（阳鱼通韵）美人归以南，⑤（侵韵）驾车驰马，（鱼韵）美人伤我心。（侵韵）佳人归以北，⑥（职韵）驾车驰马，（鱼韵）佳人安终极。⑦（职韵）（侵韵、职韵分别抱鱼韵）

注释

①君、臣：非指国君与臣子，而为朋友之间的称谓，“君”是对友人的尊称，“臣”为自己的谦称。闻一多引《汉书·高帝纪》及张晏注证之，甚是。《汉书·高帝纪》：“吕公曰：‘臣少好相人，相人多矣，无如季（刘邦字）相，愿季自爱。臣有息女，愿为箕箒妾。’”注：“张晏曰：古人相与语，多自称‘臣’，自卑下之道也，若今人相与言，自称‘仆’也。”按：吕公说此番话时，刘邦尚未封王，更未称帝，所以张晏特作注以说明。②二马同逐：《宋书·乐志》作三，《绀珠集》《说郛》《诗话总龟》均引作三；而《乐府诗集》《文选补遗》《古乐府》《古诗纪》《古乐苑》均作二。以曲意言之，言君马、臣马是二马；騩指臣马，赭指君马，亦是二马；美人喻“君”，佳人喻“臣”，二者驾车之马仍是二马。以此从《乐府诗集》等作“二”。按：汉代有一种轻便而利于远行的轺车，大多以

一匹马驾车。《史记·季布传》："乘轺车之洛阳。"索引按："谓轻车，一马车也。"曲中"美人""佳人"二人"同逐"远行，所乘当是这种轺车。③易：地名，汉有易县，在今河北新安北。此是为佳人所去的北方作铺垫。騩：《说文》："马浅黑色。"此指浅黑色的马。《说文》："苍，艸色也。"段注："引申为凡青黑色之偁。"浅黑、青黑，色近。故"騩"当复指臣马。④蔡：地名，汉有蔡阳，在今湖北襄阳东。此是为美人所去的南方作铺垫。赭：《说文》："赤土也。"段注："引申为凡赤。"今称赭石色。赭石色的马，古称騢或驠。《尔雅·释畜》："彤白杂毛，騢。"郭璞注："即今之赭白马。"赭石色与白色相间，即近于黄色。《说文》："驠，赤黄色也。"段注："赤黄者，赤色敝而黄也。""赤色敝而黄"是以黄为主色。故"赭"当复指君马。⑤美人：喻指友人，即上文君。⑥佳人：作者自喻，即上文臣。⑦安：如何。终极：终了。此句"终"与"极"同义叠用，《吕氏春秋·季夏纪》："众人安知其极。"高诱注："极犹终。"

十一　芳树

此曲抒写宫怨。歌曲似以宫中嫔妃口吻唱出。其怨有三：（1）怨君于所幸不能用情专一；（2）怨自己无力改变君之"移情别恋"；（3）怨君之所亲幸不在于情爱，而仅是寻欢作乐。曲中对所怨，忽而称"君"、忽而称"人"、忽而又称"王"，表现出怨者遭受的精神刺激甚大，已近于"语无伦次"的程度。曲中所述之情，虽不免寓有怨恨与讥讽，但"怨而不怒"，怨恨与讥讽中，仍流露着希望重获宠幸的期待。据史载，汉代失宠的嫔妃不在少数，人所熟知者，若陈阿娇、王昭君即是，以此推之，王侯之嫔妃失宠亦当是很普遍的事。司马相如《长门赋序》言："孝武皇帝陈皇后时得幸，颇妒，别在长门宫，愁闷悲思。闻蜀郡成都司马相如天下工为文，奉黄金百斤，为相如文君取酒，因于解悲愁之辞。而相如为文以悟主上，陈皇后复得亲幸。"此曲与《长门赋》同调。

芳树日月，[①]君乱如于风，[②]（侵韵）芳树不上无心。[③]（侵韵）温而鹄，[④]三而为行。[⑤]（阳韵）临兰池，[⑥]（歌韵）心中怀我怅。（阳韵）（歌阳合韵）心不可匡，[⑦]（阳韵）目不可顾。[⑧]（鱼韵）（阳鱼通韵）妒人之子悲杀人，[⑨]君有它心，（侵韵）乐不可禁。（侵韵）王将何似，

（之韵）如孙如鱼乎？[10]（鱼韵）悲矣！（之韵）（鱼之合韵）

注释

①芳树：花朵盛开而芬芳袭人的树木。此为歌者自喻之词，暗示自己青春美貌。日月：指日转月移，时间流转。逯钦立以为当作“日夕”，为朝夕之义。然日与月若用如动词，其义即为日转月移，自可表述时间流逝之义，不必改字为训。②“芳树”“君乱”二句：李炳海老师言，“日月”取日升月恒之义，《小雅·天保》“如月之恒，如日之升，如南山之寿，不骞不崩。”“君乱如于风”，于，大也。句意为君之乱如大风。其说以“芳树”与“君”对举，一爱情专一，一失于情乱，极具见地。③上：通尚，古为通例，训作崇尚。句意为，歌者不崇尚无心（不专心）的人。④温而鹄：温和而正直。温，《诗经·燕燕》：“终温且惠。”郑笺：“温，颜色和也。”鹄，《礼记·射义》：“孔子曰：‘……发而不失正鹄者。’”郑注：“画布曰正，栖皮曰鹄。正之言正也，鹄之言梏也。梏，直也，言人正直乃能中也。”⑤三而为行：意为对所爱不专一。《诗经·氓》：“女也不爽，士贰其行。”“士也罔极，二三其德。”曲句即化用其意，“三而为行”可理解为“二三而为行”的缩写，或“而”为“二”之借字。而，之韵日纽平声；二，脂韵日纽去声。二字双声，元音相近，可通。此句连同上句意为，表面上看，“君”这个人温和而正直，但事实上他对所爱三心二意。李炳海老师认为，“温而鹄，三而为行”皆是嫔妃自道美德懿行。“温而鹄”，指温和而正直；“三而为行”，犹言三思而后行，谨慎之至。亦通，但觉于揭示“君乱”之好色内心尚不够充分。⑥兰池：宫殿名。《汉书·酷吏传》：“受诏不至兰池宫。”注：“如淳曰：……兰池宫，在渭城。”⑦匡：正。《诗经·六月》：“王于出征，以匡王国。”郑笺：“匡，正也。”此为使动用法，意为，使……匡正。⑧顾：《说文》：“顾，还视也。”此亦为使动用法，意为，使……还顾。此句与上句均是对“君”之怨词，意为：对于君之心，不能使之匡正专情；对于君之目，不能使之回顾于己。⑨妬：嫉妒。人之子：指君之新欢。意为嫉妒君之新欢。子：对女子的称谓。《诗经·桃夭》：“之子于归，宜其室家。”毛传：“之子，嫁子也。”悲：一作愁，皆通。杀：同煞。用在形容词或动词后表示程度极深、极重。⑩孙：猴子的一种。汉王延寿《王孙赋》：“乃设酒于其侧，竞争饮而

踃驰。项陋酶以迷醉，矇眠睡而无知。暂拿鬃以緤缚，遂缨络以縻羁。归琐系于庭厩，观者吸呷而忘疲。”赋中写猴子嗜酒，贪一时之乐而被捉，沦为人类的玩物。鱼：《管子·小问》：“公使我求宁戚，宁戚应我曰：‘浩浩乎。’吾不识。婢子曰：‘诗有之：浩浩者水，育育者鱼。未有家室，而安召我居。’宁子其欲室乎！”其中所引逸诗以鱼为喻，表述求偶之意。此句为选择问句，其问为：王者是像猴子嗜酒贪图一时欢乐呢，还是以鱼隐喻寻求家室呢？其实设问之中，已肯定了王者寻欢作乐的事实，并隐含着预言如此寻欢作乐定然没有好的结果。故接下以“悲矣”作结，既悲哀自己失宠的不幸，也悲哀王者沉溺于美色而不知节制的淫乐荒唐。

十二　有所思

此曲抒写一位恋爱中的女子得知“君有它心”后，情感骤变与情绪焦灼的心理纠结。思妇原本对“君”一往情深，当获悉恋人有变则怒不可遏，下决心“勿复相思”，然而痛定思痛、思前想后，又难于抉择。事实上“相思”之苦，仍然煎熬着这个希冀男子情感专一、尊重女性人格的青春女子。在两汉之际尚有先秦遗风，青年男女的恋爱相对自由，既可以“私订终身”，如《诗经·氓》中，“氓”的“抱布贸丝”“来即我谋”的求爱；又可以“幽会偷情”，如《诗经·将仲子》中，“仲子”的“踰我里”“踰我墙”“踰我园”的幽会。曲中女子与“所思”的关系也应当属于此种“自由”恋爱。此曲胜处在于其所述大起大落的情感跌宕，而无论是爱情、矫情，还是怨情、恨情，乃至于瞻前顾后的难言隐情，情情写真，情情属实，全以真情感染读者。

有所思，[①]（之韵）乃在大海南。（侵韵）（之侵通韵）何用问遗君？[②]双珠瑇瑁簪，[③]（侵韵）用玉绍缭之。[④]（之韵）（侵之通韵）闻君有它心，（侵韵）拉杂摧烧之。[⑤]（之韵）（侵之通韵）摧烧之，（之韵）当风扬其灰。（之韵）从今以往，勿复相思。（之韵）相思与君绝？（月韵）鸡鸣狗吠，（月韵）兄嫂当知之。[⑥]（之韵）（之韵抱月韵）妃呼豨！[⑦]秋风肃肃晨风飔，[⑧]（之韵）东方须臾高知之。[⑨]（之韵）

注释

①所思：由特殊代词“所”与动词“思”组成的所字结构，指思念的人。②问遗：同义词连用，其意均为赠送。问：《诗经·女曰鸡鸣》：“杂佩以问之。”毛传：“问，遗也。”遗：通馈，意为馈赠。③双珠瑇瑁簪：饰以双珠的用一种有文理的龟甲制作的髮簪，是为当时稀罕贵重的珍品。《史记·春申君列传》：“赵使欲夸楚，为瑇瑁簪、刀剑室以珠玉饰之。”④绍缭：缠绕。⑤拉杂：折断成碎片。拉：《说文》：“拉，摧也。”“摧，……一曰折也。”杂：杂碎。⑥“相思与君绝”三句：此三句由“与君绝”的反问领起，表现出痛定思痛后的犹豫。意为，想到与君决绝，心中犹存顾虑，因为昔日“所思”来家中幽会，惊得鸡鸣狗叫，兄嫂已知我心有所属，而今被人遗弃，定然被兄嫂笑话。⑦妃：《说文》：“妃，匹也。从女己。”段注：“人之配耦亦曰匹。”《左传·桓公二年》：“嘉耦曰妃，怨耦曰仇，古之命也。”豨：通希，豨即从希得声。《尔雅·释诂》：“希、寡、鲜，罕也。”注：“谓少。”此句慨叹，世间令人满意的配偶太希少了。按：此句之感叹，至关重要，其所表现的是思妇对当时男子的总体评价，微词中流露出对男权社会中男性拥有一妻多妾特权的无奈。而这种无奈的社会现实，也是使得思妇犹豫不决原因之一。旧以声词解之，实误。⑧肃肃：通萧萧，形容秋风萧瑟之声。萧从肃得声。晨风：凌晨之风。旧据《诗经·晨风》解为猛禽，虽亦可通，但与下句曲意不能吻合。飔：《后汉书·马融传》：“靡飔风，陵迅流。”注：“飔，疾风也。”此句意为，一夜秋风萧瑟，凌晨风刮得更猛。“肃肃”写听觉形象，“晨风飔”则由听觉形象设想视觉形象。⑨东方：以日出之方位借代旭日。《诗经·东方之日》：“东方之日兮，彼姝者子，在我室兮。”此句与上句连读，是以一夜秋风凄苦，声声入耳，暗示思妇彻夜未眠，是“与君绝”，还是继续“相思”？思来想去，始终拿不定主意，焦灼之中，只好暗自忖度、自我解嘲：“太阳很快就升高了，到那时我就知道该怎么决定了。”

十三　雉子班

此曲以王孙用雉子为诱饵捕雉之事为喻，用拟人的手法，描写了雉子与雉翁、雉孺连同雄雉、雌雉之间相救相怜的“亲情”故事。曲之前段，

写雉子作为诱饵被放置在山梁上，它为了不让雉翁、雉孺被人诱捕，挣扎着高飞，以形体动作发出警报，避免了雉翁与雉孺无辜罹难；曲之后段，写王孙诱捕失手，“押解”诱饵雉子趋返行宫，雄雉与雌雉舔犊情深，一路追随，不忍离弃。汉代捕雉的通常方法是用箭射杀，或用一种叫做“毕”的长柄小网捕捉，而曲作者放弃了这两种通常的方法，特别选取并不普及的，需要特殊技能才可做到的诱捕法，然而作者如此取材，并不是猎奇，而在于借题发挥，别有寓意。分析曲中的“寓言故事”描写，曲意当以雉子与众雉的遭遇为喻体，讽喻在汉代社会生活中，那些用人之亲情设局害人的卑劣行径。晋潘岳有《射雉赋》，亦赋写以诱捕法射雉，当受到此曲的启发，但其立意仅仅是告诫人们，“驰骋畋猎令人心发狂”，且不可玩物丧志，远不如此曲命意令人深省。

雉子班如，[①]（鱼韵）此之（于）［干］雉梁。[②]（阳韵）（鱼阳通韵）无以吾翁孺，[③]雉子知得，（职韵）雉子高蜚止，[④]（之韵）黄鹄蜚之以千里。（之韵）（职之通韵）王可思，[⑤]（之韵）雄来蜚，从雌视子，（之韵）趋一雉。（之韵）雉子车，[⑥]（鱼韵）大驾马滕，[⑦]被王送行。（阳韵）（鱼阳通韵）所中尧羊，[⑧]（阳韵）蜚从王孙行。[⑨]（阳韵）

注释

①雉：俗称野鸡。雉子：指未到成禽年龄的野雉。班如：指雉子羽毛色彩斑斓。班：通斑。斑，字本作辬。《说文》：“辬，驳文也。”段注：“斑者，辬之俗字，今乃斑行而辬废矣。”斑，按六书分析，为形声字，从文、班省声。其字从“班”得声。如：形容词词尾。②于雉：《乐府诗集》《古乐府》《古诗纪》《古乐苑》皆作干雉，是。《宋书·乐志》作于，乃形近而讹。干雉：求获野雉。干：求也。《尔雅》：“干、流，求也。”汉时猎捕野雉，据《国语·齐语》韦注“毕，掩雉、兔之网”的诂训，以及出土的汉画像石、画像砖中的图像资料，一般采用矢射法或毕捕法，而曲中所述是一种特殊的诱捕法，即驯化一只野雉为招引其他野雉之诱饵，再实施射捕。《西京杂记》卷四：“茂陵文固阳，本琅琊人，善驯野雉为媒，用以射雉。每以三春之月，为茅障以自翳，用觟矢以射之，日连百数。茂陵轻薄者化之，皆以杂宝错厕翳障，以青州芦苇为弩矢，轻骑妖服追随于道

路，以为欢娱。阳死，其子亦善其事，董司马好之，以为上客。”梁：山梁，为野雉常栖息之处。《论语·乡党》：“山梁雌雉，时哉时哉！”此句意为，色彩斑斓的雉子，此时被当作诱饵，置之于山梁之上，以诱捕其他野雉。按：此句中作“于”作“干”均可通，作“于”，其句读当断为“雉子班如此，之于雉梁”，“之”为动词，“于”为介词，“雉梁”为介词的宾语，是表示把雉子放置在雉梁上。虽意可通，但是未能将此曲表述的诱捕野雉的关键性提示表现出来，以致以下的句子失去了与上句的语言逻辑联系，意思难以贯通。故以作“干”为是。③无以：古汉语习惯句式，意为“没有什么可以拿来……”。吾：通圄，为守卫、守护之意。《墨子·公孟》：“厚攻则厚吾，薄攻则薄吾。”孙诒让注：“吾，当为圄之省。《说文·囗部》云：‘圄，守也。’”翁孺：指野雉之老者与幼者。此句意为，雉子明知被用于诱捕，却没有办法保护雉翁与雉孺。④知得：知道。《史记·淮南衡山传》：“王初闻汉公卿请诛之，不知得削地。”句中“知得”与此用法同。蜚：同飞，下同。此句与下句意为，雉子知道被用于诱捕，因而挣扎高飞，警示危险，而自己不免终被留止于山梁之上，不能像黄鹄一样高飞千里，远离灾祸。⑤思：思考、设想。王者所思之内容即是下文所言，雄雉飞来，跟从雌雉去探看雉子，它们一同飞到雉子所在的山梁，进入诱捕的埋伏。这是交代王者用雉子诱捕其他野雉的心理预期。⑥车：用如动词，意为“（雉子）被装在车上”。此句描述被装车者只是雉子，暗示王孙诱捕的心理预期并未实现。⑦大驾：指王孙的用车。滕：通腾。二字同为朕声，可通。⑧所中：指行在所，即王者之行宫。与《上之回》“所中”义同。尧羊：闻一多以为通翱翔，可从。尧，宵韵疑纽平声，翱，幽韵疑纽平声，二字双声同调，而韵相近属于合韵；羊，阳韵喻纽平声，翔，阳韵邪纽平声，二字叠韵同调，而声母属于邻纽。古联绵词，字无定写，多以通假字写之。⑨王孙：王者的孙辈或后嗣。《史记索引》：“秦末多失国，言王孙、公子，尊之也。”此句与上句意为：雉子被王孙装车押送而行，以后将豢养在王者行宫之中，雄雉、雌雉不忍弃雉子而去，故追随王孙之行迹而飞。

十四　圣人出

此曲歌夏朝首创以家天下立国的史事。曲词首先数说夏朝建国前，唐

尧虞舜时代涌现出的三位杰出人物，即“圣人”虞舜、“美人”夏禹、“佳人”羲和，同时画龙点睛地颂扬了他们各自的政绩；而后专述夏王朝之开国：夏禹为舜之“明臣”，凭借“护不（丕）道”之功，继承了天子之位；夏启灭亡了不能与时俱进、不愿接受家天下事实的有扈氏之国，成为中国历史上第一个真正意义上的国家的开创者。当然，此曲歌唱华夏国家之开创的深层用意，还在于歌颂大汉王朝的创立，意在颂扬大汉帝国之开国，可以与夏王朝首创国家的鸿业相媲美。曲中关于“君之臣明护不（丕）道”“免甘星筮乐甫始”的描写，与汉王刘邦登基称帝之际诸侯们的劝进颂词，有着相似性联系，《汉书・高帝纪》：诸侯上疏曰：“先时，秦为亡道，天下诛之，大王先得秦，王定关中，于天下功最多；存亡定危，救败继绝，以安万民，功盛德厚。”颂词中所言，诛暴秦即类于夏禹的“护不（丕）道”，打败西楚霸王“存亡定危”“安万民”，即类于夏启的“免甘星筮”。实事求是地说，就中国国家演进的历史而言，夏启开创了家天下的国家体制，秦始皇实施了家天下国家中央集权的尝试，汉高祖进而推行了家天下中央集权制度下“同姓王”的封建政体。若以历史的态度看问题，汉高祖创建大汉王朝，也不失为中国国家演进史上的一个里程碑。从这个意义上说，此曲之赞颂方法是借古而颂今，可谓《诗经》以来“颂诗”中的新一种颂体。

圣人出，阴阳和。①（歌韵）美人出，游九河。②（歌韵）佳人来，③騑离哉何？④（歌韵）驾六飞龙，四时和。⑤（歌韵）君之臣明护不道，⑥美人哉，（之韵）宜天子。（之韵）免甘星筮乐甫始，⑦（之韵）美人子，⑧（之韵）含四海。⑨（之韵）

注释

①圣人：当指舜。《史记・五帝纪》：“尧妻之（指舜）二女，……如妇礼，尧善之。乃使舜慎合五典，五典能从。……尧使舜入山林川泽，暴风雷雨，舜行不迷。尧以为圣。”此为曲中称舜为“圣人”的出处。《五帝纪》又说：“于是帝尧老，命舜摄行天子之政，以观天命。舜乃在璿玑玉衡，以齐七政。”璿玑玉衡，是古代的天象观测仪器。曲句“阴阳和”当指“舜乃在璿玑玉衡，以齐七政”的一类政绩。②美人：当指禹。游九河：指大禹治水之事。《史记・五帝纪》：“唯禹之功大，披九山，通九泽，

决九河，定九州。”九河：古时黄河所分出的九条支流。《尚书·禹贡》：“九河既道。”传：“河水分为九道，在此州（兖州）界，平原以北是。”③佳人：当指羲和。汉时已有羲和为日御、驾六龙的传说。《初学记》引《淮南子》：“爰止羲和，爰息六螭，是谓悬车。”曹植《与吴质书》：“思抑六龙之首，顿羲和之辔。”《广雅·异祥》：“日御谓之羲和。”④騑：以三匹马为一组。《说文》：“騑，骖也。”“骖，驾三马也。”离：犹数词两。《说文》“俪”字条段注：“按《左传》伉俪。杜云：俪，偶也。《士冠礼》《聘礼》俪皮。郑云：俪犹两也。古文俪为离。《月令》宿离不貣。郑云：离读为俪偶之俪。”此句意为，（佳人）驾驭着三匹一组的两套马啊，是为什么呢？“騑”有两套就是六匹马，与下句“驾六飞龙”之数正合。⑤四时和：此句记羲和事迹。《尚书·吕刑》：“乃命重黎。”孔安国传：“重即羲，黎即和。尧命羲和世掌天地四时之官。”句意为，羲和驾着六龙日车有节律的行驶，才使得四时和顺。⑥丕道：即大道。《说文》“丕”字条段注：“丕与不音同，故古多用不为丕，如‘不显’即‘丕显’。”⑦免甘星筮：此句当述夏启之事。其意为，夏启免除了甘地有扈氏之国太史主掌“星筮”的职事，即暗示灭亡了有扈氏之国。甘：本为地名，此以地名指代有扈氏之国。《尚书·甘誓序》：“启与有扈战于甘之野，作《甘誓》。”星筮：《文心雕龙·书记》：“医历星筮，则有方术占式。”“占者，觇也。星辰飞伏，伺候乃见，精观书云，故曰占也。式者，则也。阴阳盈虚，五行消息，变虽不常，而稽之有则也。”星筮属于太史之职事。《周礼·大史》：“大史掌建邦之六典，以逆邦国之治；掌法，以逆官府之治；掌则，以逆都鄙之治。”足见太史职事相当重要，而更重要的是，太史所主掌的“星筮”占式之职事，如《周礼·大史》又说：“正岁年以序事，颁之于官府及都鄙，颁告朔于邦国。”“大祭祀，与执事卜日。”“大师（大规模出兵），抱天时与大师（职官名）同车。”故郑玄注：“大史日官也，《春秋传》曰：天子有日官，诸侯有日御。”在上古时代一个国家没有了自己的正朔纪年，就意味着亡国。而夏启灭有扈氏的原因，据《甘誓》所说，是“有扈氏威侮五行，怠弃三正”，其中就含有指责有扈氏不用夏之朔正，而用自己的另一套方法记时，所以才遭致夏启的征讨，罢免了其国的“星筮”正朔。甫始：同义联用，为开始之意。甫：《说文》“甫，男子之美偁也。”段注：“凡男子皆得偁之。以男子始冠之偁，引申为始也。”句中的“甫始”指中国历史上家天下国家的开始。⑧美人子：当指夏禹之子夏启。

⑨含：通函。闻一多解此句为“奄有四海”，甚是。

十五　上邪

此曲可称为爱情誓词。前人有以为出自男子之口者，以曲词作语直白激切为据，极有道理。以铙歌或为古军乐断之，亦可能出自戍边将士之口。曲中一气连举五件决然不可发生的自然的地理、气象和宇宙现象，作为“乃敢与君绝”之假设结果的前置条件，反证“相知长命，无绝衰”的指天之誓，以表白对“相知”爱情的恒久与坚定。全曲以排比之势，转折为说，大起而陡落，一反爱情诗婉曲缠绵之柔情蜜意，岂非豪杰烈士之情愫欤！若以此曲为女子所唱，此女子也一定是一位不让须眉的烈女子。

上邪！①我欲与君，（文韵）相知长命，②无绝衰。（微韵）（文微通韵）山无陵，③江水为竭，（月韵）冬雷震震，夏雨雪，④（月韵）天地合，乃敢与君绝。（月韵）

注释

①上邪：古人起誓发愿，多呼天，指以为证，以求明鉴。《诗经·柏舟》：“之死矢靡它，母也天只！不谅人只！”是为其证。此俗直到今天仍沿用如故。上：指天。邪：表感叹的语助词。②相知长命：犹今言“相亲相爱到永远”。长命：汉时熟语。《尚书·召诰》：“祈天永命。”汉孔安国传：“求天长命以历年。”与曲之意同。旧以“长命”属下句，释“命”为“令”，割裂熟语，转引为训，且若以“知”与“衰”为韵脚，然“知”为支韵，“衰”为微韵，二韵不叶，实不可取。③陵：《尔雅·释地》：“大陆曰阜，大阜曰陵，大陵曰阿。”《释名·释山》：“大阜曰陵。陵，隆也，体高隆也。”旧有读“陵”为“棱”者，误。④雨：此用为动词，是降落之意。

十六　临高台

此曲吟唱帝王于行宫携宠臣、宫人登高游赏的怡然之乐。以在汉朝始建“高台”与“目以兰”所言苜蓿言之（说见注），似与汉武帝事迹相

关。曲中以登临之视角，描写江水清冽、岸草芬芳、飞鸟自由翱翔，视觉形象同嗅觉形象间出，动态形象与静态形象相承，勾画出一派清幽可人的皇家园林景象，景中又逗出技艺表演“关弓射鹄”之插曲，白描中着意点染，更平添一番情趣。此曲可谓是汉代帝王宫廷休闲生活的特写。

临高台以轩，[①]（元韵）下有清水清且寒。（元韵）江有香草目以兰，[②]（元韵）黄鹄高飞离哉翻。[③]（元韵）关弓射鹄，[④]令我主寿万年。[⑤]（真韵）（元真合韵）收中吾。（鱼韵）（鱼元合韵）[⑥]

注释

①临高台以轩：为“以轩临高台”之倒置，倒之是为押韵耳。以：《说文》：“㠯（以），用也，从反巳。贾侍中说，己意已实也。象形。”段注：“用者，可施行也，凡以字皆此训。”轩：古代供人乘坐的带蓬的一种小车。《说文》：“轩，曲輈藩车也。”段注：“曲輈者，戴先生曰，小车谓之輈，……人所乘欲其安，故小车畅毂梁輈。”“杜注《左传》于‘轩’皆曰大夫车。”临：登临。《诗经·小旻》：“如临深渊。”高台：指供人们“登高望远”的高耸的平台式建筑。《左传·襄公三十一年》孔疏：“台榭皆高，可升之以观望。”高台建筑，在春秋时便已非常流行，如楚有三休台、章华台、赵有丛台等，西汉继先秦遗风也多有高台建筑，《史记·平准书》记载：汉武帝元鼎二年春，“是时粤欲与汉用船战逐，廼大修昆明池，列馆环之，治楼船高十余丈，旗织加其上，甚壮。于是天子感之，乃作柏梁台，高数十丈，宫室之修由此日丽。”②江：旧有据曲中“江”字，推断此曲为“武帝南巡浮江时所作”者，诚然古有称南方水系为江、北方水系为河的习惯，然武帝于昆明池演练战船，实为与南粤作战，以实战出发临时称扩建后的昆明池为江，是极有可能的，更何况司马相如《哀二世赋》已用“曲江”之语，形容秦时皇家园林中的水边曲岸，此曲言“江有香草”，实是指水边曲岸。故旧说理据不足。目：此句“目以兰”之结构与上句表述并列关系的“清且寒”对举，亦当为并列关系，又以“兰”为名词推之，“目”亦当为名词。疑此“目”当为牧草“苜蓿”之省。《史记·大宛传》记录了苜蓿在汉武帝时由西域引入中原的情况：“（大宛国）俗嗜酒，马嗜苜蓿。汉使取其实来，于是天子始种苜蓿、蒲陶肥饶地。及天马多，外国使来众，则离宫、别观旁，尽种蒲陶、苜蓿，极望。”“苜

蓿”一语，本是由西域大宛传入汉语的外来词，最初记录该词当是采用音译的方法，即以同音的汉字来表示，故于未造苜蓿本字时，曾借“目宿”二字记之，考《汉书·西域传》苜蓿正作目宿。《汉书》成书虽晚于《史记》，然《汉书》多用古字，如“以”均写作“㠯”，因此《汉书》所记当是苜蓿这一外来词被汉语记录的用字初始形态。由此可证，曲中之“目”即是“目宿”之省。苜蓿虽非香草，但武帝爱天马甚笃，而苜蓿乃天马所嗜，为赢得武帝欢喜，歌者将其言为“香草”，似无不可。③离哉翻：形容黄鹄成双成对地飞翔。离：《说文》“俪”字条段注：“按《左传》伉俪。杜云：俪，偶也。《士冠礼》《聘礼》俪皮。郑云：俪犹两也。古文俪为离。”翻：飞貌。④关弓：拉弓搭箭。《孟子·告子》：“越人关弓而射之。”赵岐注：“弯弓而射。”按：汉人登高赏游有于高台射鸟的游乐习俗，内蒙古巴彦淖尔盟凤凰山 1 号东汉墓壁画，画有一座高大的木结构高台，上有三位男子，两位一向左一向右，正作举臂关弓射鸟状，一位低头弯腰做搭箭状；三男子左侧，有三位女子操手伫立举目观看，而天空中有数只鸟儿排成一字顺风飞过；三女子左侧画有一犬，似伺机捕取猎物状。壁画所画可作此句“射鹄”描写的注脚。⑤此句为上寿语。按：汉代有因瑞禽出现或被捕获而上寿祝福的礼俗，《汉书·昭帝纪》：“始元元年春二月，黄鹄下建章宫太液池中，公卿上寿。”又《太平御览·羽族部》引：“《风俗通》曰：案明帝起居注曰，上东巡泰山到荥阳，有乌飞鸣乘舆上，虎贲王吉射之，中而祝曰：‘乌乌哑哑，引弓射，洞左腋。陛下寿万年，臣为二千石。’帝赐钱二百万，令亭壁悉画为乌。”曲中上寿语即因射鹄而发。⑥收中吾：收：《说文》：“收，捕也。”“捕，取也。”中：《说文》：“中，内也。”段注：“中者，别于外之辞也；别于偏之辞也；亦合宜之辞也。”今北方方言中表示别人之提议与自己想法吻合亦说“中”。吾：语气助词。杨公骥《西汉歌舞剧〈公莫舞〉的句读和研究》：“语助词有‘吾’。‘吾’本有‘衙’或‘鱼’音，读如‘乌’‘啊’‘吁’皆可。”此句意为，捕获黄鹄正合宜为“我主”上寿。注⑤引《汉书·昭帝纪》语录下，颜师古注：“臣瓒曰：时汉用土德，服色尚黄，鹄色皆白，而今更黄，以为土德之瑞，故纪之也。”说明汉代帝王对黄鹄情有独钟，因而歌者藉之上寿。

十七 远如期

此曲颂美匈奴单于归服、朝见大汉天子的国之盛事。全曲可分为三层：自起句至“佳哉纷”为第一层，描写朝会仪礼之盛况，太乐之唱诵，雅乐之交响，显示出汉皇的尊贵与威严；自“单于自归”至“乡（向）殿陈”为第二层，描写单于觐见的场景，由单于自归之惕慄惊心的描写，可以想见，其被谒者导引时之臣服情态，向殿而陈之虔诚心态，表现了单于对汉皇的敬畏与恭顺；煞尾两句为第三层，以歌者的赞语作结，颂扬了汉皇的累世未闻之功绩和可资延年益寿之功德。此曲虽极尽颂美，但层次井然，纪实有法，亦不失为佳作。汉代，关于匈奴降汉、来朝事，良多：据《汉书》所记，武帝元狩二年昆邪王“并将其众合四万余人来降”，宣帝神爵二年“日逐王先贤掸将人众万余来降”，神爵四年“匈奴单于遣弟呼留若王胜之来朝”，宣帝五凤二年“呼速累单于帅众来降”，五凤三年“单于阏氏子孙昆弟，及呼速累单于、名王右伊秩訾且渠当户以下，将众五万余人来降”，宣帝甘露元年“呼韩邪单于遣子右贤王铢娄渠堂入侍”“匈奴单于遣弟左贤王来朝贺”，甘露三年“呼韩邪单于稽侯狦来朝”，宣帝黄龙元年“呼韩邪单于来朝”，元帝竟宁元年“呼韩邪单于来朝”，成帝河平四年“匈奴单于来朝”，哀帝元寿二年“匈奴单于乌孙大昆弥来朝”。殊不知此曲所述为何位单于、何年来朝之事，旧以为乃宣帝时事，似乎不必拘泥。若以曲中“累世未尝闻”句意断之，当以匈奴始降于汉时、前来朝贺之事为是。

> “远如期，（之韵）益如寿。”①（幽韵）（之幽合韵）处天左侧大乐：②“万岁与天无极。”③（职韵）（之职通韵）雅乐陈，④（真韵）佳哉纷。⑤（文韵）（真文合韵）单于自归，⑥（微韵）动如惊心。⑦（侵韵）（微侵合韵）虞心大佳，⑧（支韵）万人还来。（之韵）（支之合韵）谒者引，⑨（真韵）乡殿陈。⑩（真韵）累世未尝闻之，（之韵）增寿万年亦诚哉。（之韵）

注释

①远如期，益如寿：两句意为，让（我皇）的年寿永远，让（我皇）

的寿命富饶。远、益：均为形容词的使动用法。两“如”字：形容词词缀。《周易·屯》：“屯如，邅如，乘马班如。”是其比。孔颖达疏：“如是语词也。”期：闻一多以为本字作稘，期乃借字，甚是。稘，《说文》：“稘，复其时也，从禾其声。唐书曰：稘，三百有六旬。”字从禾，义与“年”同。后在文字发展演变中，“期”行而“稘”废。②处天左侧大乐：此句是插叙，意为：其上句“远如期，益如寿”与其下句“万岁与天无极”，乃为处在天子左侧的太乐及其统领的乐工所唱诵。古礼乐演奏，乐者各有所在，《仪礼·乡饮酒礼》：“设席于堂廉，东上。工四人，二瑟；瑟先。相者二人，皆左何瑟，后首，挎越，内弦，右手相。乐正先升，立于西阶东。工人，升自西阶，北面坐。相者东面坐，遂授瑟，乃降。工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。……笙入，堂下磬南。北面立；乐《南陔》《白华》《华黍》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐：‘周南’《关雎》《葛覃》《卷耳》；‘召南’《鹊巢》《采蘩》《采苹》。工告于乐正曰：‘正歌备’；乐正告于宾，乃降。”此所记古时礼乐演奏程序非常清楚，虽然记述的是大夫礼，但与天子礼相较，乐工人数为少，而乐工所处位置当没有区别。引中所言的“乐正……立于西阶东”，说明乐正之位置处在主人“左侧”。据《仪礼》疏，此言乐正是“诸侯及大夫士之官”，而天子乐官则为“大司乐”。大乐：即太乐。汉代太乐之职事与《周礼》所载的“大司乐”职事略同。《汉书·百官公卿表》：“奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年，更名太常。属官有太乐……”《汉书·礼乐志》：“雅乐声律，世世在太乐官。”③天：此“天”字指上天。无极：没有极限、没有终极。④陈：陈列。此引申为依礼仪排开乐队进行演奏之意。⑤佳哉纷：意为，（雅乐）真好哇！鼓乐纷然交响。句式与《临高台》“离哉翻”相同。佳：《说文》：“佳，善也。”⑥单于自归：指匈奴单于自行主动归降。单于：汉代匈奴君王的称谓。⑦动如惊心：一举一动若心有惊悸。形容单于觐见大汉天子时若惕若慄的样子。⑧虞心：审时度势之心。虞：《尔雅·释言》：“茹、虞，度也。”郭璞注：“皆测度也。”此句意指，单于有虞度时势、归降大汉之心，大可嘉许。⑨谒者：接待宾客的帝王近侍。《新序·杂事二》：“靖郭君欲城薛，而客多以谏，君告谒者无为客通事。”⑩乡：通向。古之通例。陈：排开队列。《史记·李斯列传》：“所以饰后宫、充下陈、娱心意、说耳目者，必出于秦然后可。”索引：“下陈，犹后列也。”

十八　石留

《石留》所述与汉初开国功臣韩信有关，虽语多隐讳，但并非不可解读，细细体会，此曲是以隐讳语表述对韩信一生的肯定。总括其中隐讳方式，可以归类为三种。(1) 叙述地名的隐讳方式：曲中凡言及韩信征战之地名，不言史家所记之地名，而以其附近地名言之，如史家记韩信诛夏说于鄔东，而曲中吟唱却隐言说“阳凉”；史家记韩信的征战事迹主要是在河东地区，而曲中吟唱却隐言说“河”；史家记韩信请战北上时是在魏之都城平阳，而曲中吟唱却隐言说“杨”。(2) 利用辞格的隐讳方式：曲中凡指称韩信及其事迹，均以比兴、借代、省称等修辞手法言之，如赞美韩信品行，化用“玉石留止”的熟语，并简缩为“石留”二字简而言之；述说韩信被贬，化用相士“玉化为石，贵将为贱也”的释梦语，以“石水流为沙”隐喻言之；述说韩信拜将，选用阴阳家天象谶语“风阳”借代言之；讲述韩信北伐魏、代、赵、燕，只言方位，以“北逝”“北方”来表述；甚至对简省之语再度简省之，如将已作简省的“石留”一语，再度简省为“留”，将化用“其利断金”“其嗅如兰”的简省语“怀兰志金”，再度简省为“兰”。(3) 叙事省略施事主语的隐讳方式：如叙说韩信诛夏说，只说诛杀之地“凉（两）阳凉”；叙说韩信被贬后唯求隐居，只说其事之要点“锡以微”；叙说韩信归汉之初遭受冷遇，只以形容词言之曰“穌冷”；叙说韩信向汉王请战，只说请战之内容“北逝肯无”；叙说韩信平定魏、代、赵、燕，只说其方位“安薄北方”；叙说汉王拜韩信为将，只说事件之结果“将风阳”；叙说汉王答复韩信请战，只说其旨意传达到的地点“敢与于杨”。如此种种隐讳，就是此曲难以释读的根本原因；破解了曲中的这些种种隐讳，也就自然地读通了此曲的内容。

考之《史记》《汉书》，韩信无辜而贬为淮阴侯，实是冤案；韩信唆使陈豨谋反，实因为蒙冤而生怨。故司马迁惋惜曰：“假令韩信学道谦让，不伐已功，不矜其能，则庶几哉于汉家，勋可比周、召、太公之徒。”另者，韩信之反，又有高祖刘邦出于巩固刘氏天下之私心，而排除异己之因素。司马贞《史记索引》述赞曰：“君臣一体，自古所难。相国深荐，策拜登坛。沉沙决水，拔帜传飧。与汉汉重，归楚楚安。三

分不议，伪游可叹。”作为史家——司马迁、司马贞尚有此叹，汉之世人亦必有同感，而《石留》之歌者对韩信的同情与叹惋，尤甚于史家，自然是情理之中之事。然而，同情韩信则必迁怒于朝廷，甚或有冒犯帝王之祸，何况《石留》所歌，不仅寓有批评汉高祖“兔死狗烹”“鸟尽弓藏”之讽，而且寓有为韩信喊冤叫屈之鸣，因而歌者不得不隐讳其词而歌之，但其词尽管隐讳，其不平之鸣也可借先秦两汉偈言谶语式歌诗的特殊传播形式，广为流传。

> 石留凉阳凉，[1]（阳韵）石水流为沙，[2]锡以微、河为香，[3]（阳韵）向始𥟖冷将风阳。[4]（阳韵）北逝肯无，[5]（鱼韵）敢与于杨。[6]（阳韵）（鱼阳通韵）心邪，[7]（鱼韵）怀兰志金，[8]安薄北方！[9]（阳韵）（鱼阳通韵）开留离兰。[10]（元韵）（阳元合韵）

注释

①石留凉阳凉：石留：此二字化用汉之熟语。《说苑·说丛》：“孝于父母，信于交友，十步之泽必有香草，十室之邑必有忠士。草木秋死，松柏独在；水浮万物，玉石留止。”“石留”一语当从此化出，用以比喻即孝且信、名留于世的人物。凉阳凉：前一“凉”通“两”，或原本应作“两”字，因与后一“凉”字双声叠韵而误写成后一“凉”字，甚或有意而为之，以造成隐秘效果。阳凉：古关隘名。《宋史·地理志》灵石县下本注：“中。有阳凉南关、阳凉北关。”《山西通志·关隘》：“宋《地理志》：‘灵石有阳凉南关、阳凉北关。’《明一统志》：‘关在县南二十里，汾水西。其地燥亢，视冷泉（关隘名）迤北差煖，故名。’”《中国历史地图集》第五册《北宋·河东路》标示，阳凉北关在灵石县北，位于雀鼠谷（古亦名冠爵谷）北口，阳凉南关在灵石县南，位于雀鼠谷南口。《明一统志》所说的阳凉关的地理位置仅是指阳凉南关，而因阳凉北关明代已称为冷泉关，故不再言说。阳凉北关的地理位置当在今山西省灵石与介休之间。关于雀鼠谷，《水经注·汾水》已有记载，其于“冠爵津”下注曰：“汾津名也，在界休县之西南，俗谓之雀鼠谷，数十里间道险隘，水左右悉结偏梁阁道，累石就路，萦带岩侧，或去水一丈，或高五六尺，上戴山阜，下临绝涧，俗谓之鲁般桥。盖通古之津隘矣，亦在今之地险也。”记载中，说鲁般桥“通古之津隘”，就是说其贯通雀鼠谷北口的阳凉北关和

雀鼠谷南口的阳凉南关，而“古之津隘”还在，“在今之地险也”，这就透露了阳凉北关与阳凉南关被废弃的原因是“地险”，秦末楚汉战争结束后，这两个关隘已失去其作为军事要塞而存在的意义，人们自然会开辟新的易于通行的津渡。只惜《水经注》没有将这两个古关隘的名称记录下来。然北宋时期，宋河东路与辽西京道长期军事对峙，特别在北宋后期，金兵曾用“锁城法”围太原二百六十天，企图以太原为跳板进一步南侵，于是雀鼠谷作为由燕代进入关中、中原的主要通道，其要塞价值又突显出来，因而北南阳凉关又被恢复，并载入史册。据史念海绘制的《战国时代经济都会图》标示，沿汾水的古道是战国时由关中经魏、赵至燕的主要通道，而雀鼠谷正是这条道路上的天险，可知《水经注》所记的“古之津隘”，古当有之。楚汉交战时，韩信在这一带歼灭了代国相国夏说之军。《汉书·曹参传》：“从韩信击赵相（此称为夏说先前之职）夏说军于鄔东，大破之，斩夏说。”“鄔”汉县名，在今山西介休北，亦即阳凉北关之北。《山西通志》卷九《灵石县》：“韩侯岭在南二十里，汾河东，相传葬淮阴侯首于岭。灵石有韩信岭，志传多讹。按：《汉书》曹参从韩信击赵相国夏说军于鄔东，大破之。信下井陉，而令参还围赵别将，军于鄔城，戚将军出走，追斩之。鄔城即古鄔城泊，苏林曰：‘鄔，太原县。’今介休地，介休南即灵石。是必夏说尝阻雀鼠谷之险，而信据岭以扼其要，乃克破之于鄔城东耳。”韩信岭，一名高壁岭，地理位置与南北阳凉关参照，大约正处于中间，但并不在一南一北阳凉关所扼守的汾水峡谷雀鼠谷中，而在其东，古灵石县之正南。由于古之阳凉关有南北两座，故可知前“凉”字为“两”字之借字。此句字面的意思是，玉石留止在南北两座阳凉关上，而隐层次中暗示此处留有韩信的事迹与遗迹。②石水流为沙：此句意为，“石留”因被水流冲刷变成了泥沙，有寓指韩信后来被诬以“谋反”而贬以虚爵淮阴侯、由玉石而变成泥沙之命意。《史记·陈丞相世家》载，“人有上书告楚王韩信反”，于是高祖用陈平计，诱捕韩信，“即执缚之，载后车，信呼曰：‘天下已定，我固当烹。’帝顾谓信曰：‘若毋声，而反明矣。’”高祖后悉知韩信谋反事不实，“还至洛阳，赦信，以为淮阴侯。”此句承上句转折为说，意为于“凉（两）阳凉”立下战功的韩信，并未被尊为开国功臣，而是被视为刘氏王朝的绊脚石，以致毁之为泥沙。《汉书·五行志》：“玉化为石，贵将为贱也。”此又言“流为沙”，则极贱之也。③锡以微、河为香：锡：通赐，古为通例。微：《说文》：“微，隐行也。”

《尔雅》："瘗、幽、隐、匿、蔽、窜，微也。"郭璞注："微，谓逃藏也。""锡以微"意为，韩信虽被高祖"恩赐"赦罪，但从此而隐居。《史记·淮阴侯列传》载："（高祖）至洛阳，赦信罪，以为淮阴侯。信知汉王畏恶其能，常称病不朝从。"河：此指秦汉之际的两河地区。韩信在两河地区特别是在河东一带屡建战功。《淮阴侯列传》载蒯通说韩信之言，"臣请言大王功略，足下涉西河，虏魏王，禽夏说，引兵下井陉，诛成安君，徇赵胁燕，……此所谓功无二于天下。"语中"虏魏王，禽夏说，下井陉"均在河东。香：此为名词，犹言芳名、美名。这也是汉人的习惯，上引《说苑》"孝于父母，信于交友，十步之泽必有香草，十室之邑必有忠士。"语，是其证。"河为香"是说两河地区因为韩信之战功卓著而传颂着他的美名。此句与前句亦为转折关系，是说韩信在朝中虽遭贬而隐居，但在河东地区却美名远扬。④向始䅵冷将风阳：向始：追述以往、当初的时间副词。䅵：传世的古之字典辞书无此字，《古诗纪》校改为谿，不知所据，有改字为训之蔽。《汉语大字典》据《古诗纪》说："䅵，同谿。"亦未作详考。䅵与谿声旁虽同而形旁表义绝不相干，按照训诂原理，只能看作通假，不可训作异体。疑䅵乃为稀之异体，二字形旁相同而声旁音通。《说文》："稀，疏也。"䅵冷：即为疏远与冷落之意。《史记·淮阴侯传》："信亡楚归汉，未得知名，为连敖。"将：动词，意为拜将。风阳：《汉书·天文志》："巽在东南为风。风，阳中之阴，大臣之象也。"此句以阴阳家"风阳"之象指代拜为大将军的韩信。此句是追述韩信归汉之初曾遭冷遇，后由萧何力荐才拜为大将军之前事。《汉书·高帝纪》："于是汉王斋戒设坛场，拜信为大将军。"⑤北逝肯无：北逝：向北行进。王逸《九思·伤时》："乃回朅兮北逝，遇神娇兮宴娭。"肯无：意为可以首肯否？无：同否。汉乐府《陌上桑》："宁可共载不（通否）?"与此句疑问表示法相同。此句转述韩信俘虏魏王豹之后，对汉王提出的北伐请求。《汉书·韩信传》："魏王豹惊，引兵迎信，信遂虏豹，定河东。使人请汉王，愿益兵三万人，臣请以北举燕赵，东击齐，南绝楚之粮道，西与大王会于荥阳。汉王与兵三万人，遣张耳与俱，进击赵代。"据史载，韩信于汉高祖二年至三年，在安邑（今山西夏县附近）、平阳（今山西临汾西南）打败了魏王豹，在阳凉关附近的鄔（今山西介休东南）东打败了代相夏说，又在井陉（今河北石家庄西北）打败了赵王歇。以其"北举"的进军路线说，韩信实是实现了"北逝"即一路向北推进的承诺。⑥敢与于杨：

此句意为，汉王敢于在韩信进军至杨县的时候将北伐赵代、东平齐国的重任交与他。与：赐予。《说文》“與”字条段注：“與当作与。与，赐与也。”《汉书·高帝纪》：“信使人请兵三万人，愿以北举燕赵，东击齐，南绝楚。汉王与之。”杨：汉地名。《汉书·地理志》河东郡杨县注：“应劭曰杨侯国。”杨，《乐府诗集》作“扬”，当为杨县之“扬”之本字。《汉书·扬雄传》：“其先人出自有周伯侨者，以支庶初食采于晋之扬，因氏焉。……扬在河汾之间。”应劭注：“今河东扬县。”杨与扬本通。以韩信的进军路线言，扬县在安邑与鄔之间。《汉书·曹参传》：“与韩信东攻魏将孙速东张，……击魏王于曲阳，追至东垣（《史记》作武垣）生获魏王豹，取平阳，得豹母、妻、子，尽定魏地。”这里说到的“平阳”在今山西临汾稍偏西南，而扬县就在今山西临汾东北，两地直线距离仅70华里左右。按古代交通条件计算信使的往返，韩信接到“汉王与之”的命令时，很可能已进兵至扬县附近。此处提及于阳凉一带败夏说之前之事，是承“向始”之提引表示追述，从而凸显韩信“北举”的战功。⑦心邪：此指韩信事汉之本心。邪：句尾语气助词，于此表示慨叹。⑧怀兰志金：怀有芬芳如兰的仁厚，具有坚定如金的意志。此句化用古之熟语。《周易注疏·系词上》：“二人同心，其利断金；同心之言，其臭如兰。”此句之意思在于说明韩信宅心仁厚，本对汉王忠心有如金石。《汉书·韩信传》载，项王使武涉说韩信“三分天下”，韩信回之以“夫人（指汉王刘邦）深亲信我，背之不祥。”《史记·淮阴侯列传》又载，蒯通建议韩信佣兵而自立，韩信曰：“汉王遇我甚厚，载我以其车，衣我以其衣，食我以其食。吾闻之：乘人之车者，载人之患；衣人之衣者，怀人之忧；食人之食者，死人之事。吾岂可以乡利倍义乎。”而蒯通反复劝谏，韩信终“不忍倍汉”。事实上，韩信在无辜被贬为淮阴侯之前，对于汉王刘邦从无谋反之心。按：据《汉书》，在武涉说韩信时，有“今足下虽自以为与汉王为金石交，然终为汉王所禽”语，以此可知，时人皆知韩信以“金石交”事汉王，曲中称“怀兰志金”，虽化用熟语，但亦是言之有据，并非臆说。⑨安薄北方：安：疑问代词。薄：迫近。《说文》：“薄，林薄也。”段注：“按：林木相迫不可入曰薄，引伸凡相迫皆曰薄。”此句以上句为条件，用疑问语气表达，前提条件具备后所产生的必然结果。意为，韩信假若没有“怀兰志金”之忠心，怎么能迫近“北方”，为汉王刘邦打下半壁江山。⑩开留离兰：此句是由上句转出的感慨。开留：此二字是承“石

留”的寓意而言，是说汉王最终抛开了既“忠孝”又“诚信”的有如水中玉石、流不可移的韩信。离兰：此二字是承“怀兰志金”的寓意而言，责问汉王背离了韩信如兰如金的一片忠诚。此语暗示韩信无辜被贬，实出于高祖刘邦的多疑与私心。以韩信遭遇言之，冤哉！以歌者心理言之，愤其不平！

《天马歌》考辨与《史记·乐书》的真伪*

王淑梅　于盛庭（江苏师范大学文学院，江苏徐州，221116）

摘　要：《史记·乐书》的真伪之争是因两首《天马歌》的记载与史实不符而起。通过对存疑之处全面分析，可知《史记·乐书》及《汉书·礼乐志》关于《天马歌》文本的差异，是《天马歌》作为郊庙歌辞于后世不断修改润饰的结果。两首《天马歌》作年及缘由记载有差异，是因为《乐书》所载《西极天马歌》本为元鼎四年秋为得乌孙马而作，班固《礼乐志》错定在太初四年得大宛马而作。二书均误称《太一天马歌》从"渥洼水"得马而作，是因为暴利长欲"神异其马"的骗局一直未被识破而造成。至于汲黯与公孙弘廷辩疑案，可以确定武帝作《西极天马歌》时汲黯仍在世，曾求中郎之职无果，出任淮阳太守与诸侯相，《乐书》称中尉固然不妥，却也情有可原。因为汲黯居淮阳十年，以元鼎四年为界，前五年任淮阳太守，缉私捕盗与中尉"徼循禁备盗贼"之职无二，后五年任诸侯相，薪水与中尉相当。只是公孙弘早已死去，不可能与汲黯廷辩，这或是后世校理《史记》者误将公孙卿当成公孙弘之误。

关键词：天马歌　史记　乐书　辨伪

作者简介：王淑梅，江苏徐州人，文学博士，江苏师范大学文学院教授。研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学、乐府学。出版专著《魏晋乐府诗研究》《北朝乐府学研究》。于盛庭，江苏徐州人，江苏师范大学文学院

* 基金项目：本文为国家社科基金重大项目"《乐府诗集》整理与补编"（13&ZD110）及江苏省优势学科资助项目、江苏省333工程高层次人才工程培养项目的阶段性成果。

副教授。

《史记》旧有缺失，曾经后人补亡。《汉书·司马迁传》称“十篇缺，有录无书。”[①] 三国时魏人张晏具体列出十篇缺文之目，其中包括《乐书》。[②] 而汉武帝《天马歌》则始见于《乐书叙》之末节：

又尝得神马渥洼水中，复次以为《太一之歌》。歌曲曰：“太一贡兮天马下，霑赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。”后伐大宛得千里马，马名蒲梢，次作以为歌。歌诗曰：“天马来兮从西极，经万里兮归有德。承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。”中尉汲黯进曰：“凡王者作乐，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得马，诗以为歌，协于宗庙，先帝百姓岂能知其音邪？”上默然不说。丞相公孙弘曰：“黯诽谤圣制，当族。”[③]

针对这节文字，历代学者多有争议。唐仲友、王应麟、梁玉绳等谓“《乐书》后人所续，厚诬古人，非史迁之笔”[④]；吕祖谦、钱大昕、王鸣盛等或谓《乐书》“其实亦是子长笔，非后人所补”，[⑤] 或云其“叙在自‘凡音之成’而下，草具未成”。[⑥] 但争来争去，无非都是依据此节文字作文章。

王应麟《困学纪闻》卷十一引唐仲友《两汉精义》云：

按：《汉书·武帝纪》：元鼎四年秋，马生渥洼水中，作《天马之歌》。太初四年春，贰师将军广利斩大宛王首，获汗血马来，作《西极天马之歌》。而元狩二年春三月，丞相弘薨，则先元鼎四年已八年矣。《汲黯传》：浑邪王降之岁汲黯坐法免官，隐田园者数年，至更立五铢钱复起为淮阳太守，居淮阳十岁而卒。按《武纪》，昆邪之降在

① 《汉书》第62卷，中华书局，1962，第2724页。
② 《史记》第130卷，中华书局，1959，第3321页。
③ 《史记》第24卷，中华书局，1959，第1178页。
④ 梁玉绳：《史记志疑》第15卷，中华书局，1981，第759页。
⑤ 王鸣盛：《十七史商榷》第1卷，中国书店，1987，第4页。
⑥ 王应麟：《汉书艺文志考证》第3卷，见《余嘉锡论学杂著》上册，中华书局，1963，第40～41页；亦见陈国庆《汉书艺文志注释汇编》，中华书局，1983，第70页。文字稍有出入。

元狩二年，而行五铢钱在五年，又十岁则元封四年也。其去太初四年尚六年，则汲黯之卒亦久矣。今《乐书》乃云得大宛马而作《天马之歌》，汲黯尝有言，而公孙弘又从而谮之，不亦厚诬古人哉！况黯在武帝时始为谒者，迁荥阳令，称疾归，乃召为中大夫，又出为东海太守，又召为主爵都尉。又公孙弘请徙为右内史，数岁而免官，又数岁而起为淮阳太守，则未尝为中尉也。假使黯之言在马生渥洼之年，则弘之死固已久矣。[1]

梁玉绳《史记志疑》所言，较唐氏之论尤为详尽，竟将《乐书叙》全篇一一驳辩，以为后人所补而托之史公。[2] 余嘉锡《太史公书亡篇考·乐书第七》评之曰："梁玉绳之毛举细故，亦不得其当，不若唐说斋、王伯厚第就汲黯谏天马一事，摘其年月官职之舛误，为能中其要害，虽善辩者，不能为之辞矣。"[3]

据此看来，汉武帝的这两首《天马歌》不仅自身云遮雾罩，面目难辨，而且关系着《史记·乐书》的真伪，值得再作考辨。

一 《汉书·礼乐志》与《史记·乐书》所载《天马歌》之关系

《礼乐志·郊祀歌》十九章之十为《天马》二首：

太一况，天马下，霑赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇，籋浮云，晻上驰。体容与，迣万里，今安匹，龙为友。元狩三年马生渥洼水中作。

天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。天马徕，出泉水，虎脊两，化若鬼。天马徕，经千里，历无草，径东道。天马徕，执徐时，将摇

---

① 王应麟：《困学纪闻》第11卷，辽宁教育，1998，第239页。

② 梁玉绳：《史记志疑》第15卷，中华书局，1981，第758～759页。

③ 《余嘉锡论学杂著》上册，中华书局，1963，第49页。同书第46页又讥梁氏云："夫乐书虽非太史公笔，要出自西汉人手，虽不免传闻异辞，但绝非凭空杜撰。孔子作五章以刺时，其辞若何？大风之为三侯章，厥义安在？书缺有间，固所难详。然在当日，自必有说，梁氏执此以相诘难，是凡读书不能解，便谓古人不可信也。"说明余氏也承认《乐书》系西汉时代的作品。

举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。太初四年诛宛王获宛马作。[①]

与《乐书》所载相较，则不仅尽删“兮”字，一改“楚声”歌风，且文字多有增换，但二者之间的内在联系显而易见。《乐书·太一天马歌》的“贡”、“骋”、“跚”等字被换作“况”、“体”、“迣”。但《索隐》以为：“况与贡意亦通”；师古注《汉书》以为“跚、迣音义皆同”。至于“骋”与“体”，则一称其奔驰之貌，一赞其体态，本于诗意无害。且“容与”乃徐动之貌，以“体”代“骋”自然有更深一层的意味：天马信步而行，无须驰骋已逾万里，其神立见。而《礼乐志》多出的“志俶傥，精权奇，躡浮云，晻上驰”十二字，更是文人经士们润饰的结果。

相比来说，文人经士们对《西极天马歌》改动得更严重。《礼乐志》所载之歌不仅将原先四句楚歌中的“兮”删除，而且将二十八字的短歌扩展为三字一句、四句一节、凡六节七十二字的长调。在思想主题上，它一方面承袭了原作夸耀文治武功的基本思想，另一方面也和《太一天马歌》一样，增添了追求升天登仙的愚妄色彩；而形式的改变则更加符合庙堂祭祀的需要，使原作志得意满的抒情风韵荡然无存。

我们不能说《礼乐志》所载的两首《天马歌》与《乐书》所载的两首都是汉武帝的原创作品，但却不能否认前者是对后者的承袭和修改，也不能强求古人不把《礼乐志》的两首《天马歌》看成汉武帝的作品。事实上，《礼乐志》两首歌后的注文已清楚地说明，班固就是把这两首歌的著作权归在汉武帝名下的。

那么是什么人胆敢改动皇帝的作品，而又有什么必要作这种改动呢？武帝时设立乐府，《乐书》说：“至今上（按：即汉武帝）即位，作十九章，令侍中李延年序其声，拜为协律都尉。……汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。”[②]《礼乐志》也说：武帝“以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。”[③] 不过班固指实司马相如其人，其实错了。《汉书补注》已引周寿昌

---

① 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1060~1061页。

② 《史记》第24卷，中华书局，1959，第1177~1178页。

③ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1045页。

曰：“《郊祀志》：其春既灭南越，嬖臣李延年以好音见，是为元鼎六年。相如死当元狩五年，死后七年延年始得见上，定郊祀之乐，即安得而举之?”但虽说司马相如不可能参与其事，却完全可以认为，《礼乐志》所载包括《天马歌》在内的《郊祀十九章》曾在武帝主持下由一批文人经士修改造作过。如果从另一个角度来看，因为十九章并非一时之作，其中也极有可能包含有司马相如的作品，所以《礼乐志》指实司马相如其人，也许并非无中生有。可以认为《乐书》所载，应是武帝就事论事的即兴之作，属于原创；但是当文人经士们要用这两首歌祭祀神灵的时候，就不免讨好巴结、仰承武帝登仙长寿的愿望，润色加工，于是留下了《礼乐志》所载的两首《天马歌》。无论如何，将修改过的这两首《天马歌》用于祭祀，必定是经过武帝认可的，这也就是《礼乐志》仍把它们归于武帝名下的原因。

但对《乐书》，梁玉绳《史记志疑》还是提出了疑问：“其曰今上作十九章，令李延年次序其声。而《汉志》武帝时作《安世房中歌》十七章，《郊祀歌》十九章。以此为《房中乐》欤？不可言十九。以为《郊祀乐》欤？则十九章并太始三年《赤蛟歌》数之，又非史公所及睹。盖史公作史时尚未定十九章之名，《索隐》未经细究遽云《房中乐》有十九章，妄矣。且同为《郊祀歌》何以止载四时?”[①] 关于梁氏这些疑问，有几点须作辨证：第一，据《汉志》，《安世房中歌》十七章本为高祖唐山夫人所作，“孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》，而并不曾说作于武帝时。第二，作于太始三年（前94年）者乃《象载瑜歌》，而非《赤蛟歌》。第三，《象载瑜歌》虽作于太始三年，史公也未必不及睹。不见于张晏所列十篇缺文之目的《匈奴列传》记及征和三年（前90年）李广利降匈奴事，就连主张司马迁卒于太始四年（前93年）的王国维都不能不承认：“今观（史记）中最晚之记事，得信为出自史公手者，唯《匈奴列传》之李广利降匈奴事，余皆后人续补也。”[②] 如此，司马迁见过作于太始三年的《象载瑜歌》又有何不可能呢？第四，至于同为《郊祀歌》，何以止载四时，不过是因为时变则歌异，故须特别标出，并以之概称十九章；《乐书》不将十九章一一列出，乃因“世多有，故不论。”

---

① 梁玉绳：《史记志疑》第15卷，中华书局，1981，第758页。

② 《观堂集林》第11卷《太史公行年考》。见《王国维遗书》第2册，上海古籍书店，1983，第14页A面。

十九章中的两首《天马歌》虽经司马相如等文人经士的润饰改作，但在班固的心目中，其著作权仍理所当然地归于汉武帝名下，那么其写作时间也自然应以原创诗歌问世的时间为准。所以《礼乐志》在两首《天马歌》后面注明的写作缘由和时代，与《乐书》基本相合。

这种对十九章祭祀歌诗的修改工作并不是一次性完成的。直到汉成帝建始元年（前32年）还出现过“丞相匡衡奏罢‘鸾路龙麟’，更定诗曰‘涓选休成’”、“奏罢‘黼乡周张’更定诗曰‘肃若旧典’”的情况。[①] 文人经士们将汉武帝原作的四句二十八字楚声短歌改成三字一句的长调，并尽数删去“兮”字，反映了郊祀歌乐由初创时期的自由奔放日趋威严整肃的过程，也反映了日渐神圣的庙堂祭祀的需要。故司马光认为“其十九章之歌，当时未能尽备也。”[②]

二　两首《天马歌》的写作缘由和年代问题

前面已经提到，《礼乐志》所载两首《天马歌》的写作缘由和年代与《乐书》基本相合，但这并不说明那些说法都毫无疑问。

《史记·大宛传》称：“及汉使乌孙，若出其南，抵大宛、大月氏相属，乌孙乃恐，使使献马，愿得尚汉女翁主为昆弟。天子问群臣议计，皆曰‘必先纳聘，然后乃遣女’。初，天子发书《易》，云‘神马当从西北来’。得乌孙好马，名曰‘天马’。及得大宛汗血马，益壮，更名乌孙马曰‘西极’，名大宛马曰‘天马’云。”[③] 这段话清楚地表明，汉武帝最初得到的乌孙马是乌孙国作为娶汉女翁主的聘礼进献汉庭的。这段话主要是叙述得乌孙马之事，至于提到大宛马及更名等事，则显然是连类而及的补充。那么汉武帝为何偏偏以“西极”为乌孙马命名呢？这不能不让人想到，《乐书》所载的那首《西极天马歌》本来就是为得乌孙马所作的，故而在获大宛汗血马之后，将“天马”的名号用于大宛马，而以乌孙马的出产地“西极”作为乌孙马的名号。正因为大宛马比乌孙马“益壮”，而后来只有大宛马才称“天马”，所以班固等人读《史记》，才误以为汉武帝称颂的只能是大宛马而不可能是乌孙马，殊不知汉武帝作歌时尚不知有大宛

① 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1057、1058页。

② 《资治通鉴考异》第1卷。见《四库全书》第311册，台湾商务印书馆，1983，第9页。

③ 《史记》第123卷，中华书局，1959，第3170页。

汗血马在。

汉武帝是何时得到乌孙马的呢?《大宛传》的这段记载之前说:“自博望侯骞死后,匈奴闻汉通乌孙,怒,欲击之。”而其后则记“是时汉既灭越”云云。张骞卒于元鼎三年(前114年),另据《汉书·武帝纪》,灭越事在元鼎五年(前112年)秋,因此武帝获乌孙马只能在这二三年间。《汉书·礼乐志》载《西极天马歌》有句云:“天马徕,执徐时”,应劭注:“太岁在辰曰执徐。言得天马时在辰也。”师古注:“应说是也。”《礼乐志》所载《西极天马歌》是在武帝主持下由司马相如等文人经士修改的,因此它关于得天马年份之说是不会错的。在元鼎三年到五年之间,元鼎四年(前113年)恰为“戍辰”。杨树达《汉书窥管》引王峻《汉书正误》,即以为“马生渥洼水”,在元鼎四年,而非元狩三年。[①] 惜其不曾深究。由此不难考定,汉武帝得乌孙马作《西极天马歌》,事在元鼎四年戍辰。班固把它定在太初四年诛宛王获宛马,除了前面已指出的误读,还应该因为太初四年的干支是庚辰。但是,《乐书》称大宛马为“蒲梢”,而《汉书·西域传赞》分明有“蒲梢、龙文、鱼目、汗血之马充于黄门”之句,可见蒲梢马与汗血马根本不是同一种马。所以武帝作《西极天马歌》当然不可能是为太始四年大宛汗血马而作。

如上所述,既证《西极天马歌》为元鼎四年得乌孙马作,再证之以《汉书·武帝纪》,便出现了一个新问题。《汉书·武帝纪》载:元鼎四年“六月得宝鼎后土祠旁。秋,马生渥洼水中。作《宝鼎》、《天马》之歌。”[②] 而《礼乐志》又偏偏把马生渥洼水之事定在元狩三年(前120年),似乎武帝曾两次从渥洼水得神马,并为之作《天马之歌》。

关于渥洼水之马,小颜注《汉书·武帝纪》云:“李斐曰:‘南阳新野有暴利长,当武帝时遭刑,屯田敦煌界,数於此水旁见群野马中有奇异者与凡马异,来饮此水。利长先作土人,持勒靽于水旁。后马玩习,久之,代土人持勒靽收得其马,献之。’”[③] 钱大昭《汉书辨疑》卷二曾释云:“‘作’疑当作‘使’。”[④] 其实钱说非是。作,制作也;土人,非土著,乃土俑也。李斐所谓暴利长作土人,持勒靽于水旁,当如后世农人立稻草人

① 杨树达:《汉书窥管》,上海古籍出版社,1981,第133页。

② 《汉书》第6卷,中华书局,1962,第184页。

③ 《汉书》第6卷,中华书局,1962,第184~185页。

④ 《两汉书订补文献汇编》第1册,北京图书馆出版社,2004,第67页上栏。

于田间。久之，马视之与木石无异，利长方可代土人持勒靽收得其马。不然，若土著之人可以接近此马，则由土著径收之即可，又何必不避烦劳由暴利长代其持勒靽而收之呢？

考《史记·乐书》“又尝得神马渥洼水中”句下，《集解》注云：“李斐曰：‘南阳新野有暴利长，当武帝时，遭刑屯田敦煌界，人数于此水旁见群野马中有奇异者，与凡马异，来饮此水旁。利长先为土人持勒靽于水旁。后马玩习久之，代土人持勒靽收得其马，献之。欲神异其马，云从水中出。’”[①] 可见暴利长献神马显然带有欺瞒和邀功赎罪因素。裴骃与师古同引李斐，可知“作”即“为”，而非“使”。钱氏读颜注而未校以《集解》，未免智者之失。另，若以“土人”为土著之人，则土著既参与获马之事，暴利长“欲神异其马，云从水中出”的骗局，又怎能长久欺瞒而不被揭穿呢？

这样的骗局只可一，岂可再？《汉书》的自相矛盾正是张冠李戴的结果。事实是元鼎四年秋，武帝确曾因得乌孙马而作歌，只是班固张冠李戴，误把武帝为得乌孙天马作《西极天马歌》之事当成元狩三年为马生渥洼水而作歌了。《史记·乐书叙》也曾明确说《太一天马歌》是为得神马渥洼水中作，但既知元鼎四年秋所作《天马歌》仍为乌孙马，则《礼乐志》定其事于元狩三年又何足怪！不过遍检《史》、《汉》两书，除此再无元狩三年得马之说，仅《汉书·武帝纪》提到元狩二年“夏；马生余吾水中”。这样一来问题更复杂了。武帝《太一天马歌》是为马生渥洼水中作，还是为马生余吾水中作呢？是作于元狩三年，还是作于元狩二年呢？

《乐书》载《太一天马歌》首句即称“太一贡兮天马下”，《礼乐志》改作“太一况，天马下”。《索隐》云：“《礼乐志》‘贡’作‘况’，况与贡意亦通。”颜师古则明确指出：此句“言此天马乃太一所赐，故来下也”[②]

何谓“太一”？西汉之前，《礼记》、《庄子》、《荀子》、《吕氏春秋》都曾经说到“太（大）一”，但对其含义的理解却众说纷纭、莫衷一是。到西汉前期，《淮南子·天文训》已经明确指出：“紫宫者，太一之居也”，把它看作北方空中的一颗明星。[③]《史记·天官书》云：

① 《史记》第24卷，中华书局，1959，第1178页。

② 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1060页。

③ 刘文典：《淮南鸿烈集解》上册，中华书局，1989，第94页。

"中宫：天极星，其一明者，太一常居也"。《索隐》引《文耀钩》曰："中宫大帝，其精北极星。含元出气，流精生一也。"又案："《尔雅》：'北极谓之北辰'。又《春秋合诚图》云：'北辰，其星五，在紫微中'。"[①] 故《史记·封禅书》载："亳人谬忌奏祠太一方，曰：'天神贵者太一，太一佐曰五帝……'"。[②] 肖吉《五行大义·论诸神》引甘公《星经》也有类似的记载。这种观念古已有之，《论语·为政》云："为政以德，譬如北辰，居其所而众星拱之。"[③] 两千多年前，北极空中距天上北极只有七、八度处的确有一颗位于最高处的明星，堪作群星领袖。但由于地球绕日运动造成的岁差，现在它已经转移到距离天之北极十五度三十六分处。这就是古人所说的帝星，太一常居之所；西方称之为 βUrsa Minor。总之，太一是最尊贵的北极之神。如此，"太一贡兮天马下"的天马显然应该是来自北方极边之地。

有鉴于此，我们有必要探索一下渥洼水和余吾水的地理方位。

清人沈钦韩《汉书疏证》以为渥洼水"盖在今嘉峪关西。《方舆纪要》云：沙洲境有渥洼水。"[④] 按：前凉所置沙洲，治所即在敦煌。大概今甘肃安西县西至新疆吐鲁番一带均属其地。今人丘琼荪注《乐书》则径称"渥洼水在甘肃安西县。"[⑥]从安西、敦煌以南野马山之地名古已有之的事实来看，其地确实曾是野马成群的地方。但是对于以长安为中心的西汉王朝来说，渥洼水之马并非来自北方，而是来自西方。另外，据李斐的说法，暴利长"欲神异此马，云从水中出"的把戏大概是已被揭穿了，故而影响甚大，以致使史家难以分辨。

至于余吾水，应劭曰："在朔方北也。"[⑤] 王先谦补注云："《匈奴传》：匈奴闻公孙敖出，悉远其累重于余吾水北，则其水在匈奴北边。彼水生马，何关汉事？而《史纪》之应说非也。《地理志》：上党郡有余吾县，水经浊漳水，注涑水，出发鸠山东，经余吾县故城北，又经屯留县北入漳，余吾水即此水也。余吾在今潞安府屯留县西。"[⑥] 按：《汉书·地理志》的

---

① 《史记》第 27 卷，中华书局，1959，第 1289 页。
② 《史记》第 28 卷，中华书局，1959，第 1386 页。
③ 《十三经注疏》下册，中华书局，1980，第 2461 页下栏。
④ 王先谦：《汉书补注》上册，中华书局，1983，第 93 页上栏。
⑤ 《汉书》第 6 卷，中华书局，1962，第 176 页。
⑥ 王先谦：《汉书补注》上册，中华书局，1983，第 90 页上栏。

确载有“余吾”县，但并没有关于“余吾水”的任何解说。实际上就是发源于今蒙古人民共和国首都乌兰巴托城东，向西流经其城南，再转向北流入俄罗斯境内贝加尔湖（汉代称北海）的鄂尔浑河支流。从地理方位来看，这里正在“太一”星空之下，是长安的极北之地。退一步讲，即使依照王氏的说法，余吾约位于东经113度，北纬36度20分，也在长安（位于东经109度，北纬34度16分）的东北方向，而不在西边。

综上所述，《史记·乐书》所载《西极天马歌》本为元鼎四年（公元前113年）秋为得乌孙马而作，汉武帝作此歌时尚不知有大宛马在。班固等人误以为汉武帝称颂的只能是大宛马而不可能是乌孙马，且歌辞“执徐时”也正可与太初四年干支庚辰相吻合，因此班固在《礼乐志》中便错把《西极天马歌》定在太初四年诛宛王获宛马。《太一天马歌》是元狩二年（前121年）为得余吾水马作。而在《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》中均称从“渥洼水”所得，与《史记·大宛传》、《汉书·武帝纪》相对照，便破绽百出。这是《史记·乐书》记载的暴利长欲“神异其马”的一场骗局造成的。

三　汲黯与公孙弘廷辩疑案

《乐书叙》称汲黯与公孙弘曾为武帝将所作《西极天马歌》“协于宗庙”而争辩于朝廷。前人对此提出的疑问，关键有二：一是武帝作《西极天马歌》时，汲黯、公孙弘久已不在人世，焉能复起于地下？二是汲黯也不曾任过中尉之职。

《史记·汲黯传》称：“居数年，会更五铢钱，民多盗铸钱，楚地尤甚。上以为淮阳，楚地之郊，乃召拜黯为淮阳太守。……后张汤果败，上闻黯与息言，抵息罪。令黯以诸侯相秩居淮阳，七岁而卒。”《集解》引徐广注，以为汲黯卒于元鼎五年（前112年），[1] 后人多从此说。而《汉书·汲黯传》则明确提出：他以诸侯相秩“居淮阳十岁而卒”。王先谦《汉书补注》推论说：“《史记》作七岁。《集解》：‘徐广曰：“元鼎五年。”’若十岁，则至元封二年（前109年）矣。”[2] 余嘉锡《太史公书亡篇考·乐书

① 《史记》第120卷，中华书局，1959，第3110～3111页。

② 王先谦：《汉书补注》下册，中华书局，1983，第1097页下栏。

第七》云:“黯为淮阳太守,在元狩五年(前118年),居淮阳十岁而卒,则元封四年(前107年)也。”①

试较《史》、《汉》两书所载,除了年数有“七”、“十”之差,《汉书》还多出“居淮阳”三字。本来“七”、“十”字形近似,易生鱼鲁豕亥之讹,不足为怪。而多出三字就颇值得探究。

司马贞《史记索隐后序》云:“其人好奇而词省,故事覈而文微,是以后之学者多所未究。”② 其实《史记》所谓“七岁而卒”分明系承“令黯以诸侯相秩居淮阳”而言,“七岁”是指元鼎二年(前115年)张汤自杀后,汲黯以诸侯相秩居淮阳的实际年数,而不是他从元狩五年(前118年)出任淮阳太守直到死在任上的年数。徐广以为汲黯卒于元鼎五年(前112年),恰恰是没有弄清楚这一点。朱东润先生《史记考索》称“徐广下语,尤见审慎”,③ 却也不免有此一失。出于同样的误解,中华书局点校本《史记》即在“居淮阳”下断句。班固《汉书》特意添上“居淮阳”三字,并把“七岁”改为“十岁”,就是要更明白地指出,汲黯在淮阳任太守的时间总共是十年时间。他作这样的改动,与《史记》并无抵牾之处。依照《史记》所载,汲黯自元狩五年(前118年)出任淮阳太守,至元鼎二年(前115年)为期三年;自元鼎二年(前115年)张汤自杀,汲黯得晋诸侯相秩,下推七年,时当元封三年(前108年)。这与《汉书》所说,自元狩五年下推十年至元封三年并无差异。

徐广注之误还在于把“七岁”当成了整整七年时间来推算。自元狩五年(前118)到元鼎五年(前112年)虽然是七个年头,但实际上只有六年时间。王先谦《汉书补注》依照徐广的算法推算,自元狩五年下推十年,当然会得出汲黯卒于元封二年的结论;至于余嘉锡,他除了在算法上与徐广、王先谦相同之外,还认为改元的第一年就是旧年号的末一年,所以他把元狩六年(甲子,前117)与元鼎元年(乙丑,前116)当成一年,结论当然要比王先谦的说法推后两年:定汲黯卒于元封四年(前107年)。另外黑龙江人民出版社出版的吴海林、李延沛编《中国历史人物生卒年表》把汲黯卒年定在元狩元年己未(前122年),则是没弄清公元前后年代计算的正负数关系,错误地由元鼎二年(前115年)反过来上推七年造

① 《余嘉锡论学杂著》上册,中华书局,1963,第42页。

② 《史记》,第10册所附,中华书局,1959,第9页。

③ 朱东润:《史记考索》,华东师范大学出版社,1996,第112页。

成的。

既然《西极天马歌》作于元鼎四年（前 113 年），即使依照徐广注的说法，汲黯也有可能参与其事，更何况他实际上又多活了几年呢？

但问题还在于汲黯与“中尉”之职似乎全无关系。但误为他加上这个职衔却也情有可原。武帝派汲黯守淮阳，主要是因为楚地盗铸私钱之风甚盛，而淮阳乃楚地之郊，故武帝愿得良吏扼制其风，另外“淮阳吏民不相得”，矛盾十分尖锐，所以汲黯到淮阳的任务就是缉私捕盗、扑灭反抗。这和“徼循禁备盗贼”[①] 的中尉之职并无二致。但中尉秩中二千石，月俸一百八十斛谷，而都守秩二千石，月俸一百二十斛谷。元鼎二年（前 115 年）张汤败，汲黯始以诸侯相秩居淮阳。《集解》引如淳曰：“诸侯王相在郡守上，秩真二千石。”[②] 真二千石即中二千石，“中”者，满也。故元鼎四年（前 113 年）时，汲黯的职务和待遇正与中尉相当。起初武帝派他去淮阳，他是不乐意去的。先是推脱：“臣常有狗马病，力不能任郡事，臣愿为中郎，出入禁闼，补过拾遗，臣之愿也。”等到不得不去时，又对李息说：“黯弃居郡，不得与朝廷议也。”如此，称汲黯为中尉，似乎也隐含着一点牢骚和讥讽。再加上他又曾求任中郎，中郎与中尉的讹误，不也是或所难免的吗？

但公孙弘确确实实死在元狩二年（前 121 年）春三月，即使《乐书》所载的那场争辩是为《太一天马歌》而起，公孙弘也早已死去几个月了，当然不能复起于地下。

司马光《资治通鉴考异》卷一曾猜测说：“或者马生渥洼水作歌在元狩三年，汲黯为右内史而讥之，言当族者非公孙弘也。”[③] 日本人泷川资言《史记会注考证》卷二十四则以为：“据《汉公卿表》，太初四年得大宛马，时公孙贺方为丞相，则弘字当贺字之讹。《史记·汲黯传》云：‘上以黯故官其弟汲仁至九卿’。而讥武帝者，安知不汲仁乎？后人校《史记》者，熟公孙弘、汲黯名，而不究其事，以意妄改，亦未可知也。”[④] 两家之说，虽不足据，但细读之后，亦足发人深思。

汲黯讥讽武帝的那番话实际上是针对他的迷信思想而发的。据《史记·

① 《汉书》第 19 卷，中华书局，1962，第 733 页。
② 《汉书》第 50 卷，中华书局，1962，第 2323 页。
③ 《四库全书》，台湾商务印书馆，1983，第 311 册，第 9 页上栏。
④ 泷川资言：《史记会注考证》第 24 卷，上海古籍出版社，1986，第 683 页右下栏。

封禅书》，武帝即位，“尤敬鬼神之祀”。他信方士，好神仙，一意追求长生不老之术。于是起于战国末年，而盛行于海上、燕、齐之间的一大帮方士应运而起，“莫不扼腕而自言有禁方，能神仙矣。”等到武帝东巡封禅时，竟出现过“齐人之上疏言神怪奇方者以万数”的奇迹。而齐人公孙卿就是这帮方士中的佼佼者。武帝时代，方士们因禁方不灵、真相败露而送命的不在少数，但公孙卿却凭其三寸不烂之舌、无可验证的连篇鬼话、善于造假的欺骗伎俩，深得武帝宠信，甚至言听计从。他不仅保住了性命，还猎取了高官厚禄，甚至与司马迁一起承担起太初改历的重大使命。那么，元鼎四年（前 113 年）公孙卿正在做什么呢？

据《史记·武帝纪》和《封禅书》，其年夏六月，汾阴出宝鼎，有司建议“鼎宜见于祖祢，藏于帝廷，以合明应。”武帝同意，事遂决。但到了这年秋天，公孙卿却重提此事大做文章。他抓住其年辛巳朔旦为冬至节，说黄帝得宝鼎神策的那一年己酉朔旦也是冬至，这是“得天之纪，终而复始”，其后每隔二十年就出现一次朔旦冬至，出现二十次，凡三百八十年，“黄帝仙登于天”。他把这篇鬼话写成书札，想通过近臣所忠献给武帝，但所忠看穿了他的鬼把戏，不肯答应。他又“因嬖人奏之”，结果武帝大喜，马上召见了他。于是他又更大胆地编造说，只要武帝像黄帝那样登山封禅，就也能登仙于天。同时他还向武帝描述了黄帝当年鼎成之日，如何携带群臣后宫七十余人升天的情景，致使武帝感叹说：“嗟乎！吾诚得如黄帝，吾视去妻子如脱蹝耳。”于是公孙卿马上被拜为郎，并专派往太室山去恭候神仙驾临。正是公孙卿的连篇鬼话，使汉武帝正式开始了郊雍、具太一祠坛、封禅的活动。如果说《太一天马歌》中“今安匹兮龙为友”的句子尚属偶然，那么《礼乐志》所载《西极天马歌》加上“天马徕，执徐时，将摇举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台”等诗句，恰可作为公孙卿这些活动的注脚，而这也可以反证《西极天马歌》作于元鼎四年秋之不误。

公孙卿为了维持骗局，保护既得利益，对敢于妨碍他的人自然不会客气，更何况是对汉武帝并不太喜欢的汲黯！因此《乐书叙》所载的那种充满杀气的争辩，发生在生性鲠直的汲黯与小人得志的公孙卿之间是不足为怪的。

《史记》关于公孙卿的记载似乎与天马无关，但《汉书·武帝纪》载元鼎五年十一月辛巳朔旦郊见之诏便有“冀州脽壤乃显文鼎，获荐于庙。

渥洼水出马，朕其御焉"[①] 等句，其中"渥洼水出马"云云，如前所述，这也应是乌孙国贡马之讹。可见当时鼎与马是并重的。而据《封禅书》，这次郊拜太一的活动中，其赞飨之语曰："天始以宝鼎神策授皇帝，朔而又朔，终而复始，皇帝敬拜见焉。"[②] 这几乎就是公孙卿所奏书札的翻版。因此不免让人想到，这位赞飨很可能就是公孙卿。他能在宝鼎的问题上大做文章，为太一所赐的天马而杀气腾腾、凶相毕露又有何不可能？只是后世校理《史记》者以为公孙弘"为人意忌，外宽内深。诸尝与弘有隙者，虽详与善，阴报其祸。杀主父偃、徙董仲舒于胶西，皆弘之力也。"[③] 而公孙弘又是汲黯的对头，《汲黯传》云，张汤与公孙弘"深心疾黯，唯天子亦不说也，欲诛之以事"，[④] 因此，借《天马歌》之事，欲族灭汲黯的，也定非公孙弘莫属。于是不曾细考武帝作《天马歌》之年代，便将公孙卿改成了"丞相公孙弘"。据《史记·汲黯传》和《汉书·百官公卿表》，公孙弘与张汤欲诛汲黯是元朔五年（前124年）十一月公孙弘做丞相之前的事，与《天马歌》事件毫无关系，他做了丞相就找借口把汲黯徙为右内史，而两年四个月以后他就死了。所以为《天马歌》之事主张族灭汲黯的必定另有其人，而此人则非公孙卿莫属。

行文至此，我们认为，《乐书叙》虽然曾经过后人的改定，但不能据此便断然斥为全篇皆伪。而是应该遵循实事求是的原则，以《乐书》、《礼乐志》及相关人物、事件的史料背景互参，探求其中的逻辑关系，搞清楚《乐书》记载之来历及缘由。任何对历史的记录都不能保证绝对真实客观，何况时间上越接近，越难免当局者迷，因此，《乐书》关于《天马歌》的记载真伪交织是情有可原的，在使用这些史料时，需要作具体的辨证，怎能以一个真伪的结论简单了之！

---

① 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第185页。按：西汉太初改历前以十一月为岁首，故《封禅书》元鼎四年秋，公孙卿所谓"今年得宝典，其冬辛巳朔旦冬至，与黄帝时等"，实际指五年十一月冬至而言。《汉书·武帝纪》即列其事于元鼎五年。

② 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1395页。

③ 《史记》第112卷，中华书局，1959，第2951页。

④ 《史记》第120卷，中华书局，1959，第3108页。

汉代鼙舞歌辞考究*

——以曹植《鼙舞歌》为线索

柳川顺子（日本，县立广岛大学 人文学系）

摘　要：出自汉代鼙舞歌辞的曹植《鼙舞歌》五篇忠实地继承了本辞，尤其《圣皇篇》确实再现了本辞《章和二年中》的内容和表现。汉代鼙舞歌辞没有现存，但以曹植这些歌辞为线索，复原出汉朝的本辞是有可能的。这样复原出来的汉代歌辞，大量吸收了当时宴会上演出的诗歌和口头文艺。

关键词：曹植　《鼙舞歌》　汉代鼙舞歌辞　宴席文艺

作者简介：柳川顺子，日本县立广岛大学人文学系教授。

汉代的鼙舞歌辞没有保留下来，那么应该如何去考察现已不存在的东西呢？

首先，笔者以魏代曹植的《鼙舞歌》为线索，来复原已经遗失的汉代鼙舞歌辞的大致内容。本文的首要目的就是要解决这个问题。

大致辨明汉代鼙舞歌辞的内容之后，再以其为线索，我们就可以大概了解到当时在宴席上的文艺表演了。因为鼙舞是汉代在宴会上招待贵宾的一种舞乐（根据《宋书·乐志一》里的记载："鼙舞，未详所起，然汉代

* 基金项目：本文是平成 27 年（2017）日本学术振兴会科学研究费补助金基础研究 C（课题号码 25370402）的研究成果的一部分。

本文是笔者论文《汉代鼙舞歌辞考——以曹植《鼙舞歌》为媒介》（日本/中国文化学会《中国文化》第 73 号，2015 年）的摘译。此文初稿由日本/福冈国际大学海村研究室的四位学生李阳、曾康业、魏小力、周伟竞翻译，由海村惟一统稿、校对。2015 年 9 月 9 日海村惟一最后统稿。

已施于燕享矣”），所以那些歌辞里应该隐藏着探悉当时宴席场景的线索。本文的第二个目的就是以此为线索，推论当时宴会上的文艺表演的状态。

一　曹植《圣皇篇》和汉代鼙舞歌辞《章和二年中》

曹植《鼙舞歌》五篇的第一首是《圣皇篇》，根据《宋书·乐志四》记载，《圣皇篇》是出自汉代鼙舞歌辞《章和二年中》。加上曹植这篇作品忠诚地继承《章和二年中》的可能极大。这个推论的根据将在后面详细阐述，我们首先考察这篇作品的内容。下面的作品群都来自《宋书·乐志四》。（用“』”来表示换韵时的段落）

> 圣皇应历数，正康帝道休。九州咸宾服，威德洞八幽。
> 三公奏诸公，不得久淹留。蕃位任至重，旧章咸率由。』
> 侍臣省文奏，陛下体仁慈。沉吟有爱恋，不忍听可之。
> 迫有官典宪，不得顾恩私。诸王当就国，玺绶何累缞。』
> 使时舍外殿，宫省寂无人。主上增顾念，皇母怀苦辛。
> 何以为赠赐，倾府竭宝珍。文钱百亿万，采帛若烟云。
> 乘舆服御物，锦罗与金银。龙旗垂九旒，羽盖参斑轮。』
> 诸王自计念，无功荷厚德。思一效筋力，糜躯以报国。』
> 鸿胪拥节卫，副使随经营。贵戚并出送，夹道交辎軿。
> 车服齐整设，韡晔耀天精。武骑卫前后，鼓吹箫笳声。
> 祖道魏东门，泪下沾冠缨。扳盖因内顾，俯仰慕同生。
> 行行将日莫，何时还阙庭。车轮为裴回，四马踌躇鸣。
> 路人尚酸鼻，何况骨肉情。』

第一段吟唱的是，圣君继位，三公（太尉·司徒·司空）根据旧法上奏诸王应该赶赴封国。其结句是依据《诗经·大雅·假乐》的“不愆不忘、率由旧章”，在加重三公话语分量的同时，还在歌辞的结构上，这里展示着重大的转折点。

第二段讲述的是，君主体恤诸王，一直犹豫着是否接受这份上奏，但是迫于官定的法规，不得不使他们前往封国。

第三段共有三部，每四句为一部。前八句，讲述了君主和他母亲关怀诸王，给他们赏赐了厚礼，后四句描写的是送诸王启程的君主的装束和场

面。也有先行研究[1]把这些句子解释为诸王的装束和场面。特别是“龙旗垂九旒”，很明显是引《礼记·乐记》“龙旂九旒、天子之旌也”之典[2]，因此不得不把其主体判断为君主。这样的话，把前句的“乘舆”理解为“天子”就更为妥帖了。

第四段歌颂了向王朝表忠心的诸王感情。最后第五段，描写了即将出发的队伍，以及给他们送行的人们的状态，以及站在离开都城者的立场，深切地咏唱出兄弟们离别的哀愁。

以上虽然重点考察了曹植《圣皇篇》的内容，但这篇鼙舞歌辞是基于汉代《章和二年中》的，这点应该引起我们的关注。《章和二年中》这个题目，作为这种诗歌的常态，恐怕是挪用了第一句，倘若要说歌辞有歌颂具体年代的事例，在汉代的鼓吹铙歌《上陵曲》（《宋书·乐志四》）里也能看到“甘露初二年”。那么，东汉的章和二年（88）究竟发生了什么事呢？

试以《资治通鉴》卷四七为指南，读《后汉书》的话，会注意到和曹植《圣皇篇》的内容有重复记述的地方。首先，章和二年二月三十日，东汉皇帝（章帝）三十二岁驾崩，他的第四个儿子十岁的和帝继位，章帝的皇后，即作为和帝养母的窦太后，开始以辅政的角色参与朝政。三月，章帝一下葬，他的兄弟们（陈王羡、彭城王恭、乐成王党、下邳王衍、梁王畅）开始前往封地（《后汉书·和帝纪》）。虽然他们此前因为章帝的特别照顾，被允许留在都城（《后汉书·孝明八王列传》），但是，有些人谏阻这种私人性质的恩宠（《后汉书·何敞传、宋意传》），所以他们也不得不离开都城。

由此可见，很明显这一年发生的事情和曹植的《圣皇篇》有很大的关联。大概题目为《章和二年中》的汉代鼙舞歌辞描述这一年无奈前往封国的诸王故事，所以前面曹植的歌辞是直接依据《章和二年中》来作的。当然，就如许多论者所说的那样，曹植的歌辞无疑是对哥哥曹丕的讽刺。他成了魏王之后，就把曹植等弟弟们赶往封地。笔者认为曹植是借历史的事情来讽刺这件事。

那么，曹植为什么采取那样的表现方法呢？一定是经常在封地里被监

---

① 例如，赵幼文：《曹植集校注》（人民文学出版社，1984）第326页；林香奈：《曹植〈鼙舞歌〉小考》（《日本中国学会创立五十年纪念论文集》日本/汲古书院，1998）。

② 黄节在《曹子建诗注》中早就提出了。

视，却不能表达自己的愤怒。而以汉代的鞞舞歌为依托，把愤怒之情寄托在歌里抒发出来，不易被发现。所以说，曹植的《圣皇篇》是忠实地继承汉代的本辞的。

二　曹植《鞞舞歌》五篇与其本辞的关系

笔者推测，曹植的《圣皇篇》再现了本辞《章和二年中》的内容。若是那样，省去曹植歌辞里那些对魏朝状况的描写和委婉的讽刺，那剩下的大概就是《章和二年中》的内容了。也就是说，《章和二年中》是描写了深受已故君王恩宠的诸王，由于听取三公所奏的新皇以及垂帘听政的太后的命令，恋恋不舍地从都城启程远赴封国这样内容的诗歌。而且，在曹植的诗歌里看见的汉代诗歌的要素，比如列举帝王赏下的宝物，在古乐府中常有的富丽堂皇的词句，或者类似于“泪下沾冠缨”，充满情感的歌唱离别情景的古诗的表达，也许都被包含在距离魏不远的汉代的本辞中。

那么，曹植其他的《鞞舞歌》是怎样的呢？因为本辞的题目并不如《章和二年中》所述的那般具体，所以如同先前的《圣皇篇》一样论证着实困难，但是笔者推测曹植的这一系列作品基本上忠实于汉代的歌辞。因为曹植《鞞舞歌》五篇的序文（《宋书·乐志一》）曰：

> 汉灵帝西园鼓吹[①]，有李坚者，能鞞舞。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新哥五篇。不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。

由此可知，东汉灵帝（在位168～189）的时代，宫中西园的乐队里，有个名为李坚的鞞舞名家。后来，魏王曹操[②]召见他，只是年迈的李坚已经不再作鞞舞了，而且古曲中有很多错误，并没有完全仿照前代的文辞。所以曹植依照古曲作了新歌辞五篇。

这里值得注意的是，曹植用魏朝的鞞舞歌辞与汉代的作比较。也就是说，他能够从整体上握汉代的鞞舞歌是什么样的歌辞。若不是如此，不能

---

① “鼓吹”原作“故事”。现在据《乐府诗集》第53卷引《宋书·乐志》等修改。

② 黄节《曹子建诗注》认为“先帝”是指魏文帝曹丕，但是这种解释可能不恰当。《精微篇》中有“黄初发和气”之句，表明这部作品至少是在魏文帝的黄初年间完成的。

作比。只是曹植掌握了多少我们无从得知。此外，曹植作新歌辞五篇的动机，虽说是因为现行歌辞和前代歌辞的差异，但是，是抱着让前代（汉代）歌辞复苏的目的，抑或是想要试着刷新汉魏的歌辞，在本辞已经失去的今天，没有办法确认。

虽说如此，可是我们也可以看出曹植的《鼙舞歌》新五篇，基本继承了古辞的模式和特征性的表达。我们很难想象只有一篇是古辞的忠实再现，其他的都是完全的创作。事实上，以汉代的《关东有贤女》为依据的《精微篇》中，原封不动地包括了“关东有贤女”这个词句，与《殿前生桂树》相应的《灵芝篇》，第一句是与本辞类似的“灵芝生玉地”。此外，以《汉吉昌》（即《乐久长》）为依据的《大魏篇》，结尾处“赏赐累千亿，百官并富昌”仿佛是称赞“汉”的“吉昌”的本辞，依据《狡兔》（即《四方皇》）而作的《孟冬篇》中，出现“狡兔”这一个词。

另一值得注意的是，《鼙舞歌》五篇在曹植的封地上有曾实际被演奏过的事实。如上所述，因为他经常被置于监国谒者的监视之下，所以不可能正面地批判现行的体制。但是，在荒谬的情形中无处抒发的愤怒，无论如何都会在语言的细微之处有所体现。所以，不可能让在宫中的黄门鼓吹演奏这个了，即使在本封地上演的歌辞，也要被一一地告知于文帝曹丕。在这种情形下，怎能无视本辞，独立创作新的歌辞，直接地抒发情感。根据曹植所处环境，可以推断，他的新歌辞一定是忠实再现汉代的本辞的。

三　汉代鼙舞歌辞《关东有贤女》和歌唱孝女故事的文艺

通过曹植的作品，我们能够推测汉代鼙舞歌辞的原状，尤其是仅次于《章和二年中》的《关东有贤女》也能明确地探索本辞的状态。为探寻本辞的状态，首先明示以《关东有贤女》为依据的曹植《精微篇》的全文：

> 精微烂金石，至心动神明。杞妻哭死夫，梁山为之倾。
> 子丹西质秦，乌白马角生。邹衍囚燕市，繁霜为夏零。
> 关东有贤女，自字苏来卿。壮年报父仇，身没垂功名。

女休逢赦书，白刃几在颈。俱上列仙籍，去死独就生。』
太仓令有罪，远征当就拘。自悲居无男，祸至无与俱。
缇萦痛父言，荷担西上书。槃桓北阙下，泣泪何涟如。
乞得并姊弟，没身赎父躯。汉文感其义，肉刑法用除。
其父得以免，辨义在列图。多男亦何为，一女足成居。』
简子南渡河，津吏废舟船。执法将加刑，女娟拥棹前。
妾父闻君来，将涉不测渊。畏惧风波起，祷祝祭名川。
备礼飨神祇，为君求福先。不胜釂祀诚，至令犯罚艰。
君必欲加诛，乞使知罪諐。妾愿以身代，至诚感苍天。
国君高其义，其父用赦原。河激奏中流，简子知其贤。
归娉为夫人，荣宠超后先。辩女解父命，何况健少年。』
黄初发和气，明堂德教施。治道致太平，礼乐风俗移。
刑错民无枉，怨女复何为。圣皇长寿考，景福常来仪。』

第一段首先以真诚可创造奇迹的人物为例，举出杞梁的妻子、燕的太子丹、阴阳家的邹衍。他们的故事虽然在很多书籍中都能看到，但由于东汉王充《论衡·感虚篇》中作为“传书”被连续引用，所以曹植依据《论衡》创作的可能性较大。[①]

在此之上被提起的是，汉代本辞中也提及的关东贤女苏来卿，还有魏左延年的乐府诗《秦女休行》(《乐府诗集》卷六一）中被歌颂的秦氏一族的女儿休，无不是将自己安危置之度外，为父亲及家族报仇雪恨的刚烈女子。但是清楚地记载详情的资料并没有传下来。

下个段落中被歌颂的是汉初太仓令的女儿缇萦（《列女传·辩通传》），然后是春秋时代摆渡人的女儿娟（同上）。她们同是想尽办法，能言善辩，把父亲从绝境营救出来的勇气凛凛的孝女。

进而，在说尽这些烈女、孝女故事的结尾处的总结性的八句，是对魏文帝曹丕的治理年间黄初年间（220～226）天下太平的法制体制实现的祝词，同时也认为激烈的孝女们没有必要了。一边那样地赞美勇敢的女性，一边又弱化她们的存在，这应该就是对统治者的极力盛赞。这样的矛盾，也可以说是反映在诗人眼里的社会真实的端绪。虽然咏叹着“黄初发和

① 黄节《曹子建诗注》曾有提及。

气”，但实际上委婉地表达了在这个现实生活中有大量的蒙受冤罪，并要消除遗憾之念的诚信请愿者们。

这个《精微篇》特别值得注意的是，以通俗的手法来讲述列举众位女子的故事，而且它们与许多其他歌曲和文艺之间有关联。比如，杞梁的妻子是在古诗《西北有高楼》（《文选》卷二九）提及的“谁能为此曲，无乃杞梁妻”这一事实，可以推测存在以她为主题的音乐，秦女休如上所述，左延年的乐府诗也吟咏过她的故事。此外，缇萦是班固的《咏史诗》（《古诗纪》卷三）所吟咏的人物，《文选·李善注》（卷三六·王融《永明九年策秀才文五首》其三）也以此作为《歌诗》引用了[①]，同时从《诗品》序评价此诗“质木无文”这一点看，这部作品说是诗还不如说是歌谣的可能性高。关于女娟，她为了赵简子在船上唱的《河激》，则采取了西汉盛行的九歌型歌谣（发祥于《楚辞·九歌》）[②]，从这些可以推测出，这个女娟的故事实际上被演出过，其中这首歌曲《河激》也被演唱过的可能非常之大。

那么，这首《精微篇》的本辞《关东有贤女》是什么样的内容呢？首先，这可以推定确实是讲苏来卿的故事，至少是以孝女们的故事作为题材，而且，连续咏唱多个历史故事的形式也不是曹植的独创，是本辞已具备的形式。如上所述，他经常在封地被监视，在这样的情形下，委婉地讽刺当代的体制，依照汉代的歌辞是一种有效的手段。从这可以看出，汉代鼙舞歌辞《关东有贤女》的核心部分是歌唱民间女性的义勇。而且，这些故事在汉魏以伴着歌舞的形式进行演出，不用说，这样的娱乐曾流行在宴会上的。

四　汉代鼙舞歌辞《殿前生桂树》和画像石中描绘的孝子故事

曹植《鼙舞歌》五篇中，与《精微篇》一样列举众多故事的是《灵

① 吉川幸次郎：《关于班固的咏史诗》，《神田博士还历纪念书志学论集》日本/平凡社，1957。后收录于《吉川幸次郎全集6》日本/筑摩书房，1968。

② 参照藤野岩友《巫系文学论》（增补版）（日本/大学书房，1969。初版于1951）所收录的《神舞剧文学》。也可参照笔者所著《汉代五言诗歌史的研究》（日本/创文社，2013）的第二章第二节第三项。

芝篇》（依据汉代《殿前生桂树》）。其中的孝子故事，与当今现存代表性并且最早的资料一起列举的话，首先，就有对偏执的父亲和唠叨的母亲尽孝的虞舜（《尚书·尧典》），年过七十仍像小孩一样讨父母欢心（《初学记》卷一七引《孝子传》等现存资料作为老莱子的传说），因老母鞭打不痛了而哭泣的韩伯俞（《说苑·建本篇》）的传说。然后，有模仿死去的父亲雕刻木像进行供奉，因邻居侮辱木像而杀害邻居被问罪，又因木像流下血泪而被释放的丁兰的故事（《初学记》卷一七引孙盛《逸人传》），还有，因贫困而自身变成奴隶供养父亲的董永，上天感觉到他的至德，派出织女将他解救（《太平御览》卷四一一引刘向《孝子图》）的故事。此外，在歌辞的末尾“乱”还列出孔子的弟子中以孝著称的曹参和闵子骞的名字。这些内容，很可能在本辞《殿前生桂树》里也可以看到。

有意思的是，这些孝子故事也经常在汉代画像石里出现。比如武梁祠（山东省嘉祥县出土）画像石描绘出了上述所有孝子的形象①。笔者以前也关注过画像石里频繁出现的“荊轲刺秦王”、“二桃杀三士”，论证了这些是在汉代的宴席上经常上演的说唱文艺的可能性②。曹植《灵芝篇》中吟咏的孝子们也经常出现在画像石里，那么，《灵芝篇》及其本辞《殿前生桂树》的中心主题孝子故事，也很可能是汉魏时代宴会这种场合中经常上演的说唱节目。

顺便提一下，曹植《鼙舞歌》中的一篇《孟冬篇》中所描写的“张目决眦，发怒穿冠”，使人联想起，如鸿门宴中对樊哙“瞋目视项王，头发上指，目眦尽裂”（《史记·项羽本纪》）的描写，同时还有刚才提及的荆轲出发去秦的场面“士皆瞋目，发尽上指冠”（《史记·刺客列传》）的描写。鸿门宴也和荆轲的故事一样，这两者都是修饰墓壁的题材。由此可知，《孟冬篇》把当时的宴席上演出节目的状态编入歌辞的可能性很高。

① 参照瞿中溶著、刘承干校《汉武梁祠画像考》，北京图书馆出版社，2004；《中国画像石全集 2》，山东美术出版社、河南美术出版社，2000；长广敏雄：《汉代画象的研究》，日本中央公论美术出版社，1965 等。

② 笔者论文《汉代画像石与口头文艺》，日本九州大学中国文学会《中国文学论集》第 43 号，2014。

结 论

我们可以断定曹植的《鼙舞歌》五篇忠实地继承了本辞的内容和表现手法。以曹植的这些歌辞为线索，复原出汉朝的鼙舞歌辞是有可能的。这样复原后的汉代歌辞，大量吸收了汉朝当时的宴会上演出的诗歌和口头文艺。

也谈《木兰诗》研究中的几个问题

刘　亮（海口，海南大学人文传播学院，570228）

摘　要：《古今乐录》等较早的四种著录《木兰诗》的文献都不支持“隋唐说”，“隋唐说”是宋代在《文苑英华》和朱熹、刘克庄等人的影响下才出现的。宋代尽管有部分文人诗学家提倡或赞同“隋唐说”，但并非“多数”。而且严羽、苏轼、黄庭坚等人相关论述及《古文苑》等材料在当代的《木兰诗》研究中往往遭到误会和曲解，容易被误用作“隋唐说”的佐证。文学研究中的“内证法”存在局限性，仅仅通过“内证法”来推定《木兰诗》其成诗年代是不可靠的。作为乐府民歌，《木兰诗》在长期流传过程中经过了较大规模的改写，很难像文人诗歌作品那样去确定具体的成诗时间。

关键词：木兰诗　乐府　成诗时间　内证法　改写

作者简介：刘亮，1978 年 10 月生，江苏宿迁人。文学博士、博士后，现为海南大学人文传播学院教授，主要从事唐宋诗词、乐府文学研究。

《木兰诗》作为中国乐府文学的“双璧”之一，宋代以来受到了广泛关注，其成诗年代等相关问题曾被古今学者反复讨论。特别是 20 世纪五十年代以来，学者们围绕“北朝说”与“隋唐说”展开过激烈论争。详细情况宁稼雨先生等《20 世纪以来〈木兰诗〉成诗年代及木兰故里研究述评》一文已有概括性介绍①，本文不再赘述。近年来学界关于《木兰诗》的论争虽然稍见平息，但学术研究不会停滞，关于《木兰诗》也还有诸多疑点有待厘清。笔者不揣鄙陋，想就以下几个问题展开讨论，以求教于方家。

---

① 《河北师范大学学报》（哲学社会科学版）2013 年第 3 期。

一 “隋唐说”究竟因何而起？

判断一首诗的成诗年代，其著录情况当然是最重要的依据。根据郭茂倩《乐府诗集》，目前已知《木兰诗》最早著录于南朝陈释智匠《古今乐录》一书。《乐府诗集》记载：

> 《古今乐录》曰：“木兰不知名。”浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。①

按1979年版中华书局本《乐府诗集》将后双引号放在“入”字后，当属标点失误，本文改之。《古今乐录》成书在陈朝以前，如果是这样，则不存在“隋唐”的问题。尽管齐天举先生曾认为“《古今乐录》曰”五个字为衍文不足据②，但《乐府诗集》多处引用《古今乐录》，而《古文苑》自身的真实性就很成问题。所以在缺少更多直接证据的情况下，贸然断定《乐府诗集》中“《古今乐录》曰”五个字为衍文是不妥当的。

除了《古今乐录》，较早著录《木兰诗》的就是吴兢的《乐府古题要解》及元稹的《乐府古题序》。按《乐府古题要解》一书，根据清四库馆臣考证，原书久已失传，明清流传本实为元人伪造。然宋人书中时有引用，如朱胜非《绀珠集》就全文引录过其中的《木兰诗》，并在结尾注明录自《乐府题解》，作者为“吴兢”③。这里所说的《乐府题解》显然就是指《乐府古题要解》，“兢”当为“兢”之别字。《绀珠集》在引录《木兰诗》时，是将其列入《古乐府》一类，这也说明吴兢《乐府古题要解》在著录《木兰诗》时必定也是将其看作古乐府诗而非唐诗。

作为中唐时期杰出的乐府诗人，元稹在《乐府古题序》里说：

> 除铙吹、横吹、郊祀、清商等词在乐志者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦明矣。④

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》第25卷，中华书局，1979，第373页。

② 齐天举：《〈木兰诗〉的著录及时代问题续证》，《文学遗产》1984年第1期。

③ （宋）朱胜非：《绀珠集》第8卷，文渊阁四库全书本。

④ 《全唐诗》，中华书局，1999，第4616页。

《仲卿》即《古诗为焦仲卿妻作》，也就是《孔雀东南飞》；《四愁》指的是张衡的《四愁诗》；《七哀》指王粲或曹植的《七哀诗》。以上三首都是汉魏时期的古诗。在这里元稹将《木兰诗》与其他三首并称，显然也是将其作为古乐府看待，而不可能认为《木兰诗》是唐诗。

除了以上三种，较早著录过《木兰诗》的还有一部难以确定作者的《乐府解题》。关于《乐府解题》，《四库全书总目》曰："且《乐府解题》一书古不著录，始见于《崇文总目》，云'不知撰人名氏，列于吴兢《乐府古题要解》之后。'"[①] 从成书年代来看，《乐府解题》应稍晚于《乐府古题要解》，但具体时间已不可考。此书宋代以后已经失传，但曾慥《类说》曾经引书中《木兰诗》全文，内容与《文苑英华》及《乐府诗集》大同小异。由于《类说》所引之《木兰诗》并无题注或相关说明，故无法通过其直接判断成诗年代。然而以往的研究很少注意到的是，《乐府诗集》还有另外一处在引用《乐府解题》时提到了《木兰诗》。在梁元帝《关山月》下有题注：

> 《乐府解题》曰："《关山月》，伤离别也。古《木兰诗》曰：'万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。'"按《相和曲》有《度关山》，亦类此也。[②]

其中既言"古《木兰诗》"，可见《乐府解题》的作者也认为《木兰诗》属于隋唐以前的古诗，而非唐人所作。

既然最早的四种著录《木兰诗》的文献都认为它是隋唐以前的古诗，那么"隋唐说"又从何而来呢？恐怕最直接的来源有两个：一个就是《文苑英华》中直接将《木兰诗》的作者标为韦元甫。关于这一点，彭叔夏在《文苑英华辨正》中已经进行了纠正：

> 韦元甫《木兰歌》，按刘氏、郭氏《乐府》并云"古词无姓名"。郭氏又曰："《古今乐录》云：'木兰不知名。'浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。则非元甫作也。"[③]

① （清）永瑢等：《四库全书总目》第135卷，中华书局，1965，第1141页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》第23卷，第334页。

③ （宋）彭叔夏：《文苑英华辨正》第5卷，文渊阁四库全书本。

另一个则是部分诗学家的相关论述，包括记录朱熹言论的《朱子语类》、薛季宣《浪语集》、程大昌《演繁录》、刘克庄《后村诗话》等。关于《木兰诗》的作者，《朱子语类》云：

《木兰诗》只似唐人作。其间“可汗”“可汗”，前此未有。[1]

朱熹认为“可汗”一词到唐朝才出现，所以《木兰诗》“只似唐人作”。当然，朱熹在这里使用了存疑的表达方式，并没有完全确定。相比之下，薛季宣、程大昌和刘克庄的表达则明确的多：

拟乐府诗，唐人拟作。然其词意质朴，不加藻缋，自有迈往不群之气。[2]（薛季宣）

乐府有《木兰》，乃女子代父征戍十年而归，不受爵赏，人为作诗。然不著何代人，独诗中有“可汗大点兵”语，知其生世，非隋即唐也。[3]（程大昌）

《焦仲卿妻》诗，六朝人所作也。《木兰诗》，唐人所作也。乐府惟此二篇作叙事体，有始有卒，虽辞多质俚，然有古意。[4]（刘克庄）

薛季宣断定《木兰诗》为“唐人拟作”，程大昌言“非隋即唐也”，刘克庄直则云“唐人所作”。然而让人感到奇怪的是，除了程大昌给出的理由与朱熹近似外，薛季宣和刘克庄尽管言之凿凿地说《木兰诗》为唐人所作，却没有给出相应的理由和解释，这也导致他们的结论缺少说服力。

从以上分析可以看出，较早的四种著录《木兰诗》的文献都不支持“隋唐说”，“隋唐说”是宋代在《文苑英华》和朱熹、刘克庄等人的影响下才出现的，且缺乏足够的证据和说服力。到了明代，又有部分诗学家对“隋唐说”进行了论证，如安磐云：

《木兰词》，古今人以为高古，然不知为唐人之拟作也。词中“万

① （宋）朱熹：《朱子语类》第140卷，程毅中《宋人诗话外编》，国际文化出版公司，1996，第1001页。

② （宋）薛季宣：《浪语集》第12卷，文渊阁四库全书本。

③ （宋）程大昌：《演繁录》第16卷，《宋人诗话外编》。

④ （宋）刘克庄：《后村诗话》前集第1卷，吴文治《宋诗话全编》，凤凰出版社，1998，第8357页。

里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归。”皆唐人语；且“可汗”唐蕃国天子之号，故知为唐人之拟作也。①

自明代以后，此说为“隋唐派”研究者所宗，并进一步加以发挥，一直延续到当代的《木兰诗》研究中。至此“隋唐说”的由来基本厘清。

二 宋代“隋唐说”是否得到普遍认可?

在以往的《木兰诗》研究中，存在这样一个误区——在部分学者看来，除了郭茂倩以外，宋代的绝大多数诗学家都认为《木兰诗》作于唐代。如齐天举先生就认为，“两宋却无一人据（《古今乐录》）以订证《木兰诗》的作者和时代，相反，倒全都认定是唐代的作品”②。罗艳秋在其硕士论文中也说：“宋代文人学者大都认为《木兰诗》是隋唐时期的作品，持此观点的宋代文人还有刘克庄《后村诗话》、严羽《沧浪诗话》、韩本、章本《文苑英华》、章樵《古文苑》、魏庆之《诗人玉屑》；……”③

从实际情况看，宋代的确有一部分诗学家提出或赞成“隋唐说”，如朱熹、薛季宣、程大昌、刘克庄等。但这并不能说明绝大多数宋代文人都赞成“隋唐说”，因为宋代还有大量的诗学家认为《木兰诗》是隋代以前的古诗，如魏泰《临汉隐居诗话》、胡仔《渔隐丛话》、曾季貍《艇斋诗话》、林同《孝诗》等，都认为《木兰诗》为“古乐府”。另外，宋末元初的诗学家方回有《于氏琵琶行》诗：

君不见木兰女郎代戍边，铁甲卧起二十年。不知谁作古乐府，至今流传木兰篇。④

同样认为《木兰诗》是“古乐府”。

尤其值得注意的是，部分研究者对材料的理解和运用出现了偏差，最典型的就是对严羽的理解。除了罗艳秋，陈先明硕士论文《木兰诗研究》

① （明）安磐：《颐山诗话》，载吴文治《明诗话全编》，凤凰出版社，1997，第2119页。

② 齐天举：《木兰诗的著录及时代问题续证》，《文学遗产》1984年第1期。

③ 罗艳秋：《明前〈木兰诗〉接受史研究》，山东大学出版社，2008，第6页。

④ （宋）方回：《桐江续集》第20卷，文渊阁四库全书本。

中也提出：参考萧涤非先生的分类办法，可粗分为“隋唐人作”和“非隋唐人作”两派。前者主要有宋代严羽《沧浪诗话》、韩本、章本《文苑英华》、程大昌《演繁露》、黄庭坚《山谷集》、刘克庄《后村诗话》、章樵《古文苑》、魏庆之《诗人玉屑》，……”[①] 在这些研究者看来，严羽及其《沧浪诗话》是赞成“隋唐说”的。严羽作为南宋乃至整个宋代最杰出的诗学家之一，如果他赞成“隋唐说”，其影响是显而易见的。但事实是否真的如此呢？我们不妨来看一下《沧浪诗话》的原文：

> 《木兰歌》最古，然“朔气传金柝，寒光照铁衣”之类，已似太白，必非汉魏人诗也。[②]

在这段话里，严羽首先肯定了《木兰诗》“最古”，然后通过分析“朔气传金柝，寒光照铁衣”这样的诗句已经近似于李白，从而得出《木兰诗》“必非汉魏人诗”的结论。表面上看起来，严羽的结论对“隋唐说”是一个巨大的支持。但只要仔细分析一下，就会发现并非如此。严羽只是说“必非汉魏人诗”，而不是说“必为隋唐人诗”。在汉魏和隋唐之间，还间隔着两晋南北朝，而反对“隋唐说”的人，恰恰都是主张“非隋唐说”或“北朝说”的。这样一来，严羽在《沧浪诗话》里的这段话根本不能成为“隋唐派”的论据。

不仅如此，如果我们再多看看严羽在《沧浪诗话》里的论述，甚至可以得出相反的结论。就在上文所引的那段话的后面，严羽又说：

> 《木兰歌》，《文苑英华》直作韦元甫名字。郭茂倩《乐府》有两篇，其后篇乃元甫所作也。[③]

《文苑英华》只收录了一首《木兰诗》（即我们熟知的那首），并直接将作者标注为韦元甫。《乐府诗集》收录了两首《木兰诗》，但题注过于简略，仅云：“《古今乐录》曰：‘木兰不知名。’浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。”因为郭茂倩在题注中并没有说清楚两首《木兰诗》与韦元甫的关系，这也导致了纠纷的产生。元代的左克明在编选《古乐府》

---

① 陈先明：《木兰诗研究》，华南师范大学，2004，第 2 页。

② （宋）严羽：《沧浪诗话》，清何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第 702 页。

③ 同上。

时，就将两首《木兰诗》全部当作“古乐府”来对待。在《梁鼓角横吹曲》部分，左克明将《乐府诗集》中“按歌辞有《木兰》一曲，不知起于何代也”一句改为“唯《木兰》二曲不知起于何代也”①。当代学者的一些论争也往往是围绕《乐府诗集》的题注展开，还有一些学者直接同意《木兰诗》的作者是韦元甫这一观点，如黄震云先生。② 然而严羽却认为，在两篇《木兰诗》中，只有后面那篇是唐代韦元甫所作，言下之意，前面一篇并非韦元甫所作，而是隋唐之前的古乐府。严羽的观点得到了元代杨维桢及明代高棅的附和。杨维桢在拟作《木兰辞》时说：

> 《木兰》古辞二首，世疑“金柝”、“铁衣”句非汉魏语。余观二辞，前辞为古，后词盖又拟者之作也。③

杨维桢认为在两首《木兰诗》中，前一首是古词，后一首是韦元甫的拟作。高棅在编选《唐诗品汇》时也说：

> 《木兰词》一首，诸家选本及《乐府》俱以为不知名，蜀《文苑英华》乃作韦元甫诗，恐非也。郭茂倩《乐府》载《木兰词》有二篇，前一篇必古辞，后一篇或如《文苑英华》云韦元甫之作。④

其说法与严羽、杨维桢基本相同。由此可见，严羽不仅不是“隋唐派”，反而是反对“隋唐说”。

除了严羽，《古文苑》在当代的《木兰诗》研究中也遭到了误解。前文已经说过，《古文苑》一书的真伪存在疑问，这一点清代四库馆臣已经进行过辨析，此处不再赘述。这里需要讨论的是，《古文苑》中有关《木兰诗》的内容是否真实可靠？它们被研究者们真实理解并加以准确运用了吗？《古文苑》中原文如下：

> 旧注云：“不知名。浙江西道观察使御史中丞韦元甫闻续附入。”眉山苏氏曰：“题《列女传》蔡琰之诗，其词明白感慨，颇类世所传《木兰诗》。东京无此作也。建安七子犹含养圭角，不尽发见，况伯喈

① （元）左克明：《古乐府》第3卷，文渊阁四库全书本。

② 黄震云：《木兰诗作者》，《人民日报·海外版》1989年3月15日。

③ （元）杨维桢：《铁崖古乐府》第1卷，文渊阁四库全书本。

④ （明）高棅：《唐诗品汇》第37卷，文渊阁四库全书本。

女乎？盖后人拟作。”[1]

“旧注云”的内容与郭茂倩《乐府诗集》基本一致，只是去掉了“《古今乐录》曰”，加上了一个“闻”字。由于《古文苑》自身的真伪存在疑问，我们无法判断这则注文的真实时间与《乐府诗集》题注孰前孰后，暂且按下不论。问题的关键在于“眉山苏氏曰”那一部分，这段话显然是从苏轼《刘子玄辨〈文选〉》一文中摘抄来的。《刘子玄辨〈文选〉》原文中相关内容如下：

> 刘子玄辨《文选》所载《李陵与苏武书》非西汉文，盖齐梁间文士拟作者也。吾因悟陵与苏武赠答五言亦后人所拟。今日读《列女传》蔡琰二诗，其词明白感慨，颇类世所传《木兰花诗》，东京无此格也。建安七子犹含养圭角，不尽发见，况伯喈女乎？[2]

《刘子玄辨文选》一文是苏轼在看到刘子玄认定《文选》中所载《李陵与苏武书》为齐梁人拟作后受到启发，悟出李陵与苏武赠答五言诗也是后人所拟。当他读到《列女传》中署名蔡琰的两首诗时，发现它们与世间流传的《木兰花诗》类似，并依据其“明白感慨”的文字与抒情方式断定它们并非东汉建安时期的作品，当属后人拟作。按《东坡全集》中所说“《木兰花诗》”，“花”字或为衍文，《仇池笔记》中此条即作“颇类《木兰诗》”[3]，《渔隐丛话》中亦作“世所传《木兰诗》”[4]。

与苏轼的原文相比，《古文苑》在“况伯喈女乎”一句后面又加上了“盖后人拟作”五个字。也许是受到“后人拟作”几个字的影响，部分当代《木兰诗》研究者想当然地将《古文苑》和苏轼看作“隋唐说”的支持者。可事实并非如此。苏轼在原文中虽然指出《木兰诗》与《列女传》中所录蔡琰二诗风格相近、创作年代相近，但只是说“东京无此格”，“建安七子犹含养圭角”，也就是并非东汉建安时期的作品，但并非否认其可能成诗于两晋南北朝，更没有断定《木兰诗》为隋唐时期作品。因此，将《古文苑》和苏轼作为“隋唐说”的支持者显然是站不住脚的。

---

① （宋）韩元吉：《古文苑》第9卷，文渊阁四库全书本。

② （宋）苏轼：《东坡全集》第92卷，文渊阁四库全书本。

③ （宋）苏轼：《仇池笔记》卷上，《宋人诗话外编》第160页。

④ （宋）胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集第1卷，《宋诗话全编》第3523页。

此外，黄庭坚也是遭遇误解的一位，一些当代的研究者也把他当作宋代赞成“隋唐说”的重要人物，这显然也是有问题的。我们来看一下黄庭坚《题乐府木兰诗后》的原文：

> 唐朔方节度使韦元甫得于民间。刘原父往时于秘书省中录得。元丰乙丑五月戊申，会食于赵正夫平原监郡西斋。观古书帖，甚富爱此纸，得澄心堂法。与者三人，石辅之、柳仲元、庭坚。[①]

在这段话里，黄庭坚讲述了他本人得见《木兰诗》的时间和场合，并介绍了《木兰诗》的来历。根据黄庭坚所说，《木兰诗》是唐代韦元甫得于民间。到了宋代，又由刘原父于秘书省中录得。元丰八年五月，黄庭坚在赵挺之家吃饭时得见。按照黄庭坚所说，他所见到的《木兰诗》是唐代韦元甫从民间得来，从这里首先可以判断出这首诗并非韦元甫本人所作。那么，黄庭坚是否认为《木兰诗》是隋唐人所作呢？看遍《题乐府木兰诗后》的全文，我们都无法看到黄庭坚曾表达过这个意思。黄庭坚所说的“得于民间”，并不意味着这首诗就成诗于唐代，因为也有可能是从前代开始就流传于民间，只是到了唐代才由韦元甫收录。因此，事实上黄庭坚从来没有说过《木兰诗》成诗于唐代，更不能说他是个“隋唐派”。

从以上论述可以看出，宋代尽管有部分文人诗学家提倡或赞同“隋唐说”，但并非“多数”。而且严羽、苏轼、黄庭坚等人相关论述及《古文苑》等材料在当代的《木兰诗》研究中往往遭到误会和曲解，容易被误用作“隋唐说”的佐证。这种情况也从另一个侧面说明了在学术研究中对原始材料进行正确理解和甄别的重要性。

三 “内证法”可靠性究竟有多高?

所谓“内证法”，是指通过对文学作品内部词语、名物、句式、语法等对象的分析，来推断文学作品的本事、作者、创作时间等。在文学研究中，最理想的当然是将“内证法”与“外证法”相结合。但是当和文学作品时代背景、作者等相关外部记载缺失或不足时，“内证法”不失为一条

① （宋）黄庭坚：《山谷集》第25卷，文渊阁四库全书本。

有效的途径。实际上从宋代开始，“内证法”就在《木兰诗》的研究中被广泛使用。如朱熹和程大昌指出《木兰诗》中“可汗”一词唐前未有，因而得出《木兰诗》成诗于隋唐的结论。严羽则通过分析“朔气传金柝，寒光照铁衣”等句类似李白诗，从而推断出《木兰诗》“必非汉魏人诗”。明安磐《颐山诗话》也是采用和严羽类似的方法推出《木兰诗》“为唐人之拟作”。明代后期极有影响的诗学家王世贞在论及《木兰诗》时也使用了“内证法”：

> 《木兰》不必用“可汗”为疑。“朔气”、“寒光”致贬，要其本色自是梁陈及唐人手段。《胡笳十八拍》软语似出闺襜，而中杂唐调，非文姬笔也。与《木兰》颇类。[①]

王世贞也是通过对“朔气”、“寒光”等句的分析，认为其只可能出自梁陈或唐人之手。

另外，通过语法句式来推断某些诗歌作品与《木兰诗》关系的做法也时被采用。如宋吴子良《荆溪林下偶谈》对杜甫《草堂》诗与《木兰诗》关系的推论：

> 子美《草堂》诗云：“旧犬喜我归，低徊入衣裾。邻舍喜我归，沽酒携葫芦。大官喜我来，遣骑问所须。城郭喜我来，宾客溢村墟。”盖用《木兰诗》云：“爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。”但连用古人句，亦不可为法也。[②]

这段话通过对杜甫《草堂》诗与《木兰诗》在句式上相似点的分析，指出杜甫是模仿了《木兰诗》中“爷娘闻女来”等句的写法，并认为《木兰诗》相对《草堂》诗来说是“古人句”，无形中对《木兰诗》的成诗年代进行了判断。曾季貍《艇斋诗话》中也有类似的论断：

> 老杜《还成都草堂诗》云“城郭喜我来”、“大官喜我来”等语，

---

① （明）王世贞：《弇州四部稿》第145卷，文渊阁四库全书本。

② （宋）吴子良：《荆溪林下偶谈》第2卷，《宋人诗话外编》第1279页。

本古乐府《木兰诗》"爷娘闻我归"、"阿姊闻我归"之语，老杜用此体。①

应该说，"内证法"对《木兰诗》的研究还是有一定贡献的。在缺少足够外证材料的情况下，"内证法"对《木兰诗》一些名物、句法的分析很有启发意义，也在一定程度上推动了《木兰诗》研究的发展。但我们也要看到，"内证法"是存在明显局限性的，如果使用不当，会使学术研究面临较大风险，甚至走上"想当然"的道路。

以对《木兰诗》中出现的名物进行考证从而推断其成诗年代为例，宋代以来直至当代的部分研究者一直希望通过对"可汗"、"天子"、"尚书郎"、"燕山"等官称或地名的考证来推断《木兰诗》的成诗时间，但这里面是存在风险的。因为如果一首诗中出现的名物只是在历史上某一个非常短暂的时期存在的话，那么通过其推断成诗时间较为容易。但是如果某个名物曾在历史上长期存在，那么这种推断的难度就会大大增加。而且如果是通过考证某个名物的存在进行肯定性判断相对容易，通过考证某个名物不存在来进行否定性判断则较难，失败的风险会成倍增加。这也就是我们常说的"说有易，说无难"。

比如"可汗"这个称谓，曾在历史上较长的时期内被使用过，所以想直接通过其判断《木兰诗》的成诗年代就是一件很困难的事。而且类似"可汗"这样的词，其最早出现的时间也很难准确考证。朱熹和程大昌等人曾试图通过界定"可汗"出现的最早时间来否认隋唐之前的诗歌会出现"可汗"一词，从而认定《木兰诗》只能出现在隋唐以后。这样的结论当然很容易被推翻。因为，只要有人能找到"可汗"一词更早就存在的证据，朱熹等人的结论便会不攻自破。果然，到了明清时期，一些诗学家就提出了反驳意见。如：

左舜齐曰："况有'可汗大点兵'之句，乃唐人无疑。"魏太武时，柔然已号"可汗"，非始于唐也。②（谢榛）

《木兰辞》，女子代父从征之作也。中有"可汗大点兵"之句。按

① （宋）曾季貍：《艇斋诗话》，丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983，第307页。

② （明）谢榛：《四溟诗话》第1卷，《历代诗话续编》第1145页。

后魏太武帝时，蠕蠕始自号“伊利可汗”，则是辞当是晋以后人所作也。[①]（徐维起）

王弇州谓：“不必用‘可汗’为疑，‘朔气’、‘寒光’致贬。要其本色，自是梁、陈及唐人手段。”余观其叙事布辞，苍拙近古，决非唐手所及。况魏太武时，柔然已号可汗，非始于唐也。[②]（吴景旭）

而1980年在内蒙古自治区鄂伦春自治旗阿里河镇西北10公里嘎仙洞内发现的北魏太平真君四年（443）祝文刻辞中，有“以皇祖先可寒配”之句，也证实了“可汗”一词始于北魏而非唐朝。这样一来，以“可汗”来推断《木兰诗》成诗于唐朝的结论已彻底被推翻。

另外，通过名物、本事的考证来推断诗歌创作时间还存在另外一种风险——诗歌中本事的发生时间和诗歌的创作时间未必一致。即使对诗歌本事的考证没有问题，但诗歌创作的时间可能与本事发生的时间相隔较近，也可能相隔极远。中国古典诗歌历来都有使用典故的传统，一些较为有名的历史题材，如“昭君出塞”、“金屋藏娇”、“马嵬事变”等曾被后代文人反复歌咏演绎过。仅仅通过诗歌本事去考证诗歌创作的时间是不可靠的。

除了名物、本事的考证，通过语法、句式来推定一首诗的成诗时间同样存在较大风险。在以往的《木兰诗》研究中，一些古代和当代的学者往往认为像“朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归”这样完全符合格律要求的诗句只能出现在唐代，从而认定《木兰诗》不可能成诗于唐代以前。这样的推断显然也有很大的局限性。首先，《木兰诗》中完全符合近体诗格律要求的诗句很少，大部分还是较为自由的古体诗写法。如果从头到尾都是像杜甫写过的排律，那么所有人都会相信它是唐代以后的作品。但如果只是有少量的句子，那就很难说了，因为在唐代以前就已经出现过不少这样的诗句。正如明徐维起所说：

或者疑“万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣”四句如唐人诗，遂以为唐人伪为之者。不知齐梁如此句甚多也。如“玉珂鸣战马，金距斗场鸡”、“莲花穿剑锷，秋月掩刀环”、“绝漠冲

---

① （明）徐维起：《徐氏笔精》第3卷，文渊阁四库全书本。

② （清）吴景旭：《历代诗话》第23卷，京华出版社，1998，第208页。

风急，交河夜月明”等句不类唐人句法耶？如“当窗理云鬓，对镜贴花黄”，大类齐梁口吻。予谓此辞出齐梁作者无疑。[①]

“玉珂”二句出自梁元帝《洛阳道》诗，“莲花”二句出自吴均《和萧洗马子显古意六首》，“绝漠”二句出自刘峻《出塞》，从格律句法上看，已和成熟的唐诗无异，但实际上都是齐梁时代的诗歌。所以仅从“万里赴戎机”等个别诗句来判定《木兰诗》成诗于唐代无疑是难以成立的。

其次，《木兰诗》在长期流传的过程中可能经过了部分改写和完善，如果“朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归”那几句刚好是后人改写或补写的，想通过分析这几句的格律句法来推定成诗年代更是缘木求鱼。

综上所述，在《木兰诗》的研究中，仅仅通过“内证法”来推定其成诗年代是不可靠的，“内证法”必须和相关外部文献记载相结合才能发挥更好的作用。

四 《木兰诗》是否经过较大改写？是否有明确的成诗年代？

在宋代以来《木兰诗》研究中，对其成诗年代的探讨一直是研究的热点，20世纪中期以来围绕《木兰诗》的争论也大都集中在这一点上。然而笔者常常思考一个问题——《木兰诗》是否真的有明确的成诗年代可以考证？我们的研究是不是犯了某种先入为主的毛病？

在中国古典诗歌研究领域，对作品创作时间的考证一直是研究的重要组成部分。但也许正是因为这样，我们在头脑中往往会有这样一种预设的概念——所有的古代诗歌都是有一个非常明确的创作时间的。如果某首诗还没有注明创作时间，那就是因为我们还没有考证出来，或者相关材料太少暂时还无法考证出来——但这个创作时间是客观存在的，而且标准答案只能有一个。这种思维其实已经犯了先入为主的错误。因为，如果一首诗是文人作家创作的，那么使用这种逻辑来分析问题不大。但如果是像《木兰诗》这样的乐府民歌，恐怕就另当别论了。与文人作品不同，《木兰诗》

① （明）徐维起：《徐氏笔精》第3卷，文渊阁四库全书本。

等民歌在长期流传的过程中可能经过了改写。当然，如果只是局部或个别字词的改写，这并不会影响我们对其成诗时间的判断。但如果出现过大规模的改写，我们又该如何来判定其成诗时间呢？

尽管近三十年来《木兰诗》的研究者们一般都认可其在流传的过程中可能经过了改写，但大都是一种想象和推测，缺少直接的证据，也说不清到底是字词或个别句子的局部改写，还是较大规模的改写。在大家的印象中，《木兰诗》就应该是《乐府诗集》或《文苑英华》里收录的那样，最多有个别异文。但笔者在查阅宋代相关文献时，发现《古今事文类聚》和《记纂渊海》中存在另外一个版本的《木兰诗》，现全文抄录如下：

> 唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，问女何所忆。昨夜见军帖，可汗大点兵。军书二十卷，卷卷有爷名。阿爷无大儿，木兰无长兄。愿为市鞍马，从此替爷征。木兰代爷去，秣马备戎行。易却绣绮裳，洗却铅粉妆。驰马赴军幙，慷慨持干将。①

按《古今事文类聚》编者为祝穆，《记纂渊海》编者为潘自牧，皆为南宋中期人。《古今事文类聚》中题作《晋木兰》，《记纂渊海》中题作《晋木兰诗》，两部书中所收录内容完全相同。与《乐府诗集》等收录的《木兰诗》对校，我们很容易就可以发现其中存在的差异。《古今事文类聚》和《记纂渊海》中收录的《木兰诗》在“不闻机杼声”后缺少了“问女何所思”，在“问女何所忆”后面缺少了“女亦无所思，女亦无所忆”。军书不作“十二卷”而作“二十卷”。且“从此替爷征”一句后，与《乐府诗集》等收录的《木兰诗》完全不同，不仅在篇幅上短了很多，而且在故事情节上远不如后者丰富多彩，特别是缺少了木兰得胜回朝见天子，及在伙伴们的陪同下返乡恢复女妆这两个最耀眼的情节。

《古今事文类聚》和《记纂渊海》中收录的《木兰诗》与通行的《木兰诗》相比，无论在叙事情节上还是作品篇幅上，都显得更加原始，且皆题作“晋木兰诗”。从一般的逻辑上说，前者无疑应该属于更加古老的版本。因为从现在的研究材料可以知道，唐代流传的《木兰诗》已经和《乐府诗集》中收录的基本一致，那么《古今事文类聚》和《记纂渊海》中

---

① （宋）祝穆：《古今事文类聚》后集第11卷，（宋）潘自牧《记纂渊海》第39卷同，文渊阁四库全书本。

收录的《木兰诗》就应该是南北朝以前的版本了。如果这个版本的《木兰诗》不是出于伪造，那么我们就可以得出结论——《木兰诗》在长期的流传过程中的确受到了改写，而且这种改写几乎是颠覆性的。改写大大增强了《木兰诗》的思想性和艺术性，让一首较为普通的诗歌变成了中国古典诗歌宝库中的一颗璀璨的明珠，也成为乐府文学史上的一段传奇。

当然，需要我们继续追问的是，这种改写是在历史的某个瞬间完成的，还是在漫长的历史中逐渐完成的？我们所说的《木兰诗》究竟是哪个版本的《木兰诗》？遗憾的是，《古今事文类聚》和《记纂渊海》并没有交代所收录《木兰诗》的来源，这也给后人的研究增加了难度。在这种情况下，我们又该如何来确定《木兰诗》的成诗时间呢？这些都是《木兰诗》给我们留下的思考。

《乐书》所见《律书乐图》辑考*

亓娟莉（咸阳师范学院文学与传播学院，陕西咸阳，712000）

摘　要：《律书乐图》记载了唐鼓吹五部乐等珍贵史料，其作时在玄宗开元时期，大约于北宋后期散佚。本文辑录整理《乐书》所引《律书乐图》佚文并探讨其文献价值。《乐书》所存佚文与《新唐书·仪卫志》极为相近，对解读校勘《仪卫志》有重要意义。

关键词：《律书乐图》　鼓吹　《乐书》

作者简介：亓娟莉，女，陕西兴平人。文学博士，咸阳师范学院文学与传播学院副教授，硕士生导师，主要从事唐代乐府文学与文献学研究。

《律书乐图》是唐人所撰音乐文献，自宋以降，未见流传。因其资料的独特性，该书愈来愈受到学界关注，孙晓辉、王立增及日本林谦三等中外学者从不同层面探讨了该书的部分佚文①，总体而言，目前尚无全面辑录整理此书的研究成果。今据《乐书》辑录整理《律书乐图》文字②，并就其作时及文献价值等加以探讨。

---

* 基金项目：本文为2013年度国家社会科学基金项目“唐人乐府论著辑考与研究”（13BZW063）阶段性成果。咸阳师范学院科研基金项目“中国古代乐府文献及其流传”（10XSYK106）阶段性成果。

① 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2005，第152页；王立增：《唐代鼓吹乐大横吹部用乐考》，《乐府学》（第1辑），2006，第24页；林谦三著《东亚乐器考》，钱稻孙译，曾维德、张思睿校注，上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社，2013。

② 陈旸《乐书》，《四库全书》（第211册），上海古籍出版社，1987。按：这篇论文本是结合《乐书》、《教训抄》等对《律书乐图》的全面辑录整理，但因《教训抄》部分文字解读存在较大分歧，故本文仅就《乐书》所引文字加以辑考，相关问题留待以后进一步研究。

一 《乐书》所见《律书乐图》佚文及其文献价值

北宋陈旸所撰《乐书》是目前所知征引《律书乐图》文字最多的文献，其书计二百卷，体制宏大，资料详赡，《四库提要》谓其“引据浩博，辨论亦极精审”，[①] 可谓我国古代音乐史学巨著。书中保留了大量古代音乐文献资料，其中隋唐音乐史料尤为丰富和珍贵，故具有很高的文献价值。

《乐书》所存《律书乐图》佚文以记载唐鼓吹仪仗乐为主，唐之鼓吹分为鼓吹、羽葆、铙吹、大横吹、小横吹五部，五部之首“鼓吹部”又可分㧜鼓、大鼓等五类。《新唐书·仪卫志》：

> 凡鼓吹五部：一鼓吹，二羽葆，三铙吹，四大横吹，五小横吹。总七十五曲。鼓吹部有㧜鼓、大鼓、金钲小鼓、长鸣、中鸣。[②]

今依《新唐书·仪卫志》所载唐鼓吹乐次序，据《乐书》辑录其佚文。

1.（第一部）鼓吹部·㧜鼓

> （《律书乐图》云）㧜鼓一曲十叠，一曰惊雷震，二曰猛虎骇，三曰鸷鸟击，四曰龙媒蹀，五曰灵夔吼，六曰雕鹗争，七曰壮士奋怒，八曰熊罴哮吼，九曰石荡崖，十曰波荡壑。并各有辞，其辞无传焉。（卷 138《㧜鼓》）[③]

按：此条佚文与《新唐书·仪卫志》所载㧜鼓曲名略有差异，佚文第二、第八、第九曲分别作“猛虎骇”，“壮士奋怒”、“熊罴咆哮”，《仪卫志》则分别作“猛兽骇”、“壮士怒”、“熊罴吼”，文字虽有不同，但差别并不大。值得注意的是，《律书乐图》载“㧜鼓一曲十叠”，而《新唐书·仪卫志》仅言“㧜鼓十曲”，“一曲十叠”与“十曲”应是有一定区别。其次佚文末云㧜鼓曲“并各有辞”，笔者以为这是极重要的记载，

---

① 永瑢等《四库全书总目》，中华书局，1965，第 321 页。

② 《新唐书》，中华书局，1975，第 508 页。

③ 按：为便于比较，本文将佚文所对应《新唐书·仪卫志》文字以脚注形式附于每条佚文下。《新唐书·仪卫志》：“㧜鼓十曲，一警雷震，二猛兽骇，三鸷鸟击，四龙媒蹀，五灵夔吼，六雕鹗争，七壮士怒，八熊罴吼，九石坠崖，十波荡壑。”

说明唐之鼓吹曲早期是曲、辞兼备的，后来歌辞才湮没不传。

另外佚文末“其辞无传焉”下又有：“太常鼓吹前部用之，中宗时，欲自妃主及五品以上母妻婚葬之日特给鼓吹，宫官亦然。”掆鼓曲的用途为《仪卫志》所未及，如果“太常鼓吹前部用之”等亦《律书乐图》佚文，则为研究唐鼓吹乐又一史料。

本条“《律书乐图》云”上有：“按图，鼓上有盖，常先作之以引大鼓，亦犹雅乐之奏輮与金钲相应，皆有曲焉。”《乐书》此节文字绘有“掆鼓”乐器图，与文字描述一致。又书既以“乐图”命名，则应属乐图、文字互见式论著，疑此节文字、乐图或出《律书乐图》。

2.（第一部）鼓吹部·大鼓

> （《律书乐图》云）大鼓十五曲内三曲严用。第一曰元麟合逻，第二曰元麟他固，第三曰元麟跋至虑。余十二曲警用，第一曰元咳大至游，第二曰阿列干，第三曰破达折利纥，第四曰贺羽真，第五曰鸣都路，第六曰勃鸣路跋，第七曰胡雷折槌，第八曰元咳赤赖，第九曰赤赖，第十曰吐该乞物真，第十一曰贪失利，第十二曰贺粟胡真。（卷139《常用大鼓》）①

按：《新唐书·仪卫志》所载“严用三曲”《唐六典》亦有记载。《唐六典·太常寺》：“凡大驾行幸有夜警晨严之制。大驾夜警十二曲，中警七曲，晨严二通。皇太子夜警九曲，公卿已下夜警七曲，晨严并三通。夜警众一曲，转次而振。晨严之曲，第一曰《元驎合逻》，第二曰《元驎他固夜》，第三曰《元驎跋至虑》。”这是现存唐代文献有关唐鼓吹五部掆鼓曲的最早记载，《律书乐图》与《唐六典》文字的关系值得详细探究。

其余曲名差别甚小，唯警用第十一曲，佚文作“贪失利”，新志作“贪大讦”，三字中二字不同，未知何者为正。

3.（第一部）鼓吹部·小鼓

> （《律书乐图》曰）小鼓九曲内，一曲马上用，八曲严警用，并属

① 《新唐书·仪卫志》：“大鼓十五曲，严用三曲：一元驎合逻，二元驎他固夜，三元驎跋至虑。警用十二曲：一元咳大至游，二阿列干，三破达析利纯，四贺羽真，五鸣都路跋，六他勃鸣路跋，七相雷析追，八元咳赤赖，九赤咳赤赖，十吐咳乞物真，十一贪大讦，十二贺粟胡真。”见《新唐书》第508页。

鼓吹部也。第一曲曰渔阳，二鸡子，三警鼓，四三鸣，五合节，六覆，七步，八南阳会星，九单谣。皆以为严警，其一上马用之。（卷139《小鼓》）①

按：佚文中六、七曲名或有脱讹。但此条最重要的价值是，较之《仪卫志》，“小鼓九曲”下，“一曲马上用，八曲严警用，并属鼓吹部也”几句，为《仪卫志》所未载，可补《仪卫志》之阙。

4.（第一部）鼓吹部·长鸣、中鸣

（《律书乐图》以谓）长鸣一曲三声，并马上严警用之。第一声曰龙吟，二曰彪吼，三曰阿声。其中鸣一曲二声，一为荡声，二为牙声，亦马上严警用之也。（卷130《中鸣》）②

按：较之《仪卫志》，于“长鸣一曲三声”下，佚文有“并马上严警用之”七字，为《仪卫志》所未载，可补《仪卫志》之阙。

《乐书》录此节佚文，除文字描述外，亦绘有“中鸣、簸逻迴”乐器图。佚文末句“亦马上严警用之也”下又有“其大者谓之簸逻迴，胡人用之，本所以惊中国马”，为今《仪卫志》所无。若此节亦《律书乐图》佚文，疑此文字、图谱或皆出《律书乐图》。

5.（第二部）羽葆部

（《律乐图》云）羽葆一部五色，十八曲。一大和，二休和，三七德，四驺虞，五基王化，六纂唐风，七厌炎精，八肇皇运，九跃龙飞，十珍马邑，十一兴晋阳，十二济渭阴，十三应圣期，十四御宸极，十五宁兆庶，十六服遐荒，十七龙池，十八破阵乐。”（卷138《羽葆鼓》）③

---

① 《新唐书·仪卫志》：“小鼓九曲，一渔阳，二鸡子，三警鼓，四三鸣，五合节，六覆参，七步鼓，八南阳会星，九单摇，皆以为严、警，其一上马用之。”见《新唐书》第508页。

② 《新唐书·仪卫志》：“长鸣一曲三声，一龙吟声，二彪吼声，三河声。中鸣一曲三声，一荡声，二牙声，三送声。”见《新唐书》第508页。

③ 《新唐书·仪卫志》：“羽葆部十八曲，一太和，二休和，三七德，四驺虞，五基王化，六纂唐风，七厌炎精，八肇皇运，九跃龙飞，十殄马邑，十一兴晋阳，十二济渭险，十三应圣期，十四御宸极，十五宁兆庶，十六服遐荒，十七龙池，十八破阵乐。”见《新唐书》第508页。

按：本条所云“律乐图”，当即《律书乐图》。佚文“十八曲”上有“五色”二字，为《仪卫志》所无，可资参校。

下条“铙吹部”佚文中有“四色”二字，亦为今《仪卫志》所无。那么何谓“五色”、“四色”呢？《仪卫志》载“小横吹部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六种”乐器[①]，而《乐书》所载佚文中有“小横吹部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六色”乐器（见佚文第7条），所谓“六色”指角等“六种”乐器。故本条及“铙吹部”所谓“五色”“四色”应指“羽葆部”、“铙吹部”所用乐器数分别为五种、四种。至于这几种乐器到底是哪些，我们可以从其他文献中寻求答案。《乐府诗集·横吹曲辞》：“唐制，太常鼓吹令，掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪，而分五部……二曰羽葆部，其乐器如隋铙鼓部而加錞于，凡十八曲；三曰铙吹部，其乐器与隋铙鼓部同。”而隋“铙鼓部”乐器分别是“歌、鼓、箫、笳四种”。[②]《隋书·音乐志》亦载，隋铙鼓部“其乐器有鼓，并歌、箫、笳”四种[③]。因此唐“铙吹部”乐器应为鼓、歌、箫、笳“四色”，“羽葆部”乐器应为鼓、歌、箫、笳及錞于“五色”。

6.（第三部）铙吹部

（《律书乐图》云）铙，军乐也。其部四色七曲，一曰破阵乐，二曰上车，三曰行车，四曰向成，五曰平安，六曰权乐，七曰太平。各有记也。（卷138《铙鼓》）[④]

按：佚文“七曲”上有“四色”二字，为《仪卫志》所无，可资参校。“四色”指铙吹部所用歌、鼓、箫、笳四种乐器。

7.（第四部）大横吹部

［《律书乐图》云：横吹，胡乐也。昔张博望（见佚文第8条）……《唐乐图》所载］大横吹部有节鼓、角、笛、箫、笳、觱篥七色；小横吹

---

① 《新唐书》，第509页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第261页。

③ 《隋书》，中华书局，1973，第383页。

④ 《新唐书·仪卫志》：“铙吹部七曲：一破阵乐，二上车，三行车，四向城，五平安，六欢乐，七太平。”见《新唐书》第508页。

部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六色。惟大横吹二十四曲内，三曲马上警严用之。一曰权乐树，二曰空口莲，三曰贺六运，其余二十一曲，备拟所用：一曰灵泉崔，二曰达和若轮空，三曰白净王子，四曰他贤送勤，五曰鸣和罗纯羽王追，六曰叹度热，七曰吐久利能比轮，八曰玄比敦，九曰植普离，十曰胡笛尔笛，十一曰鸣罗特罚，十二曰比久伏大汗，十三曰于理真斤，十四曰素和斛律，十五曰鸣才真，十六曰乌铁甘，十七曰特介汗，十八曰度宾哀，十九曰阿若于楼达，二十曰大贤真，二十一曰破阵乐。(卷 130《小横吹》)①

按：前 6 条有关唐鼓吹五部佚文皆出《律书乐图》，唯本条“大横吹部”一段佚文云出《唐乐图》。《唐乐图》是与《律书乐图》同时或略早的唐代音乐文献，《乐书》多处征引该书文字，且常将二书文字同时征引。就二书佚文来看，《唐乐图》以记录唐乐器及图谱为主，唯此条载及大横吹曲，与该书其他条佚文迥然有异，而与《律书乐图》佚文一致，《乐书》间有混淆书名处，本文以为此条亦出《律书乐图》。

就佚文文字而言，此节佚文与《仪卫志》所载大横吹二十四曲差异甚大。《仪卫志》所载《悲风》《游弦》《明君》《止息》《楚妃叹》等与威武雄壮的鼓吹乐曲相去甚远，王立增从大横吹部用乐角度考察了《仪卫志》所载大横吹曲，指出其所载二十四曲皆是“地地道道的琴曲”，并指出真正的大横吹曲应为《乐书》所载二十四曲。② 其所言证据充分，对《仪卫志》文字有纠谬补偏之功，据此节佚文可订正《新唐书・仪卫志》记载之误。

就文本校勘而言，此节佚文载及大横吹部乐器“七色”，为《仪卫志》所无。又《仪卫志》首句所谓“节鼓二十四曲”颇难理解，大横吹部何以详载“节鼓”曲？《隋书・音乐志》载大、小横吹云：“大横吹，二十九曲供大驾，九曲供皇太子，七曲供王公。其乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥。小横吹，十二曲供大驾，夜警则十二曲俱用。

---

① 《新唐书・仪卫志》：“大横吹部有节鼓二十四曲：一悲风，二游弦，三闲弦明君，四吴明君，五古明君，六长乐声，七五调声，八乌夜啼，九望乡，十跨鞍，十一间君，十二瑟调，十三止息，十四天女怨，十五楚客，十六楚妃叹，十七霜鸿引，十八楚歌，十九胡笳声，二十辞汉，二十一对月，二十二胡笳明君，二十三湘妃怨，二十四沈湘。小横吹部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六种，曲名失传。”见《新唐书》第 508 页。

② 王立增：《唐代鼓吹乐大横吹部用乐考》，《乐府学》（第一辑），2006，第 24 ~ 34 页。

其乐器有角、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥。”[1] 《乐府诗集》:“唐制,太常鼓吹……四曰大横吹部,其乐器与隋同。”[2] 综合以上文献所载,应是《仪卫志》抄录时脱漏了节鼓下六种乐器,即佚文中“角、笛、箫、笳、觱篥七色”等文字,致使“大横吹部”二十四曲讹变为“节鼓”二十四曲,据此可正《仪卫志》之疏漏。

8. (第四、五部) 大横吹部、小横吹部

> (《律书乐图》云) 横吹,胡乐也。昔张博望入西域,传其法于西京,得《摩诃兜勒》一曲,李延年因之更造新声二十八解,乘舆以为武乐。汉时常给边将,魏晋以后,二十八解又不复存,其所用者,唯《黄鹤》、《垄头水》、《出关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十四曲也。(卷130《小横吹》)

按:本条佚文不见于《新唐书·仪卫志》,就其内容而言,应为第四部大横吹部及第五部小横吹部文字。今《仪卫志》仅载鼓吹曲名、乐器等,此节述横吹曲渊源,可补《仪卫志》之不足。

又大、小横吹本指笛类吹奏乐器。本条“《律书乐图》云”上有:“大横吹、小横吹并以竹为之,笛之类也。”并绘有大横笛、小横吹乐器图,未知是否亦出《律书乐图》。

总观《乐书》所存《律书乐图》佚文与《新唐书·仪卫志》所载唐鼓吹五部乐曲,二者从内容到文字皆极为相近。孙晓辉指出,《律书乐图》与《新唐书·仪卫志》存在史源关系,[3] 肯定了《律书乐图》的文献价值。此外,本文以为,佚文中大鼓十五曲同时见载于《唐六典》,说明唐鼓吹五部乐这一颇具唐代色彩的仪仗制度最晚在开元时期已经确立,换言之,《新唐书·仪卫志》是对盛唐时期鼓吹仪仗用乐的记录。

另外,日本《教训抄》《续教训抄》等中也征引了《律书乐图》部分文字,但因版本及文字解读方面的原因,此部分佚文尚在整理之中。

---

① 《隋书》,中华书局,1973,第383页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,上海古籍出版社,1998,第261页。

③ 孙晓辉:《两唐书乐志研究》,上海音乐学院出版社,2005,第152页。

二 《律书乐图》成书时间考

《律书乐图》到底产生于何朝何时呢？本文以为，《律书乐图》应为唐代文献，大约产生于玄宗开元时期，提出这一观点的理据如下：

第一，一般而言，著录和征引是判断文献真伪、作时的重要依据。《律书乐图》虽不见于宋元目录文献，但被北宋陈旸《乐书》大量征引，其存在是毫无疑问的。就《乐书》征引文献特征来看，其所引少数几部宋人撰著的目的是说明宋之乐制，而《律书乐图》显然与赵宋毫无关系，故其必非宋代文献。其次《乐书》每将《律书乐图》与另一部唐代音乐文献《唐乐图》同时引用，应当是二者存在某种关联，最合理的解释就是二者同为唐人所撰，所载均为李唐故实。

第二，《律书乐图》是目前所知最早完整载录唐鼓吹五部乐的文献，而鼓吹五部分类为唐代所独有，且其中绝大部分鼓吹曲名是唐前文献从未出现过的，特别是《七德》、《龙池》、《破阵乐》等，带有鲜明的李唐特征。

第三，《乐书》所存八条佚文中，唯第 8 条即李延年新声二十八解及《黄鹤》等十四曲一节文字不见于《新唐书·仪卫志》。究其原因，笔者以为，此节文字见载于《晋书·乐志》、《古今注》、《古今乐录》等多部唐前文献，于唐《乐府古题要解》、《通典·乐》等亦有出现，而《新唐书》重在记载李唐故实，故前朝史料自可略去不记，此恐是抄纂者舍弃此节文字的重要原因。

那么《律书乐图》大约成书于李唐何时呢？笔者推测，极有可能成书于玄宗开元时期。

首先，从礼乐建设层面来讲，玄宗登基以来，曾有专门整理礼乐之举，其中之一即所谓“开元定礼”，修成于开元二十年（733）的《大唐开元礼》即其礼乐建设的重要成果。《开元礼》对传统吉、凶、军、宾、嘉五礼皆有规定，而鼓吹乐属五礼之“军礼”，故在此期间应当对鼓吹乐亦有重新考量修订，《律书乐图》所载唐鼓吹五部乐或正是对这一修订结果的记录。

其次，就佚文内容而言，鼓吹部大鼓十五曲中，《元麟合逻》《元麟他固》《元麟跋至虑》三首曲名亦见于《唐六典·太常寺》，《唐六典》始撰

于开元十年（722），成书于开元二十六年（738），其文字多直接取自当时政府的律、令、格、式等法令。《元麟合逻》等几首出现于《唐六典》，说明编撰《唐六典》之时，记录《元麟合逻》等有关唐鼓吹五部乐的文献业已产生，那么同样载及这一内容的《律书乐图》完全有可能产生于这一时期。

再次，《教训抄》所录佚文第6条提及“孙勔”对钹乐器的解释，结合字形及引文看，所谓“孙勔”应即《唐韵》编纂者孙愐。日林谦三除指出此孙勔即《唐韵》撰者孙愐外，还认为“钹乐器形如瓶口，封而击之，本自西域也”出自《唐韵》。[①]《唐韵》成于开元二十一年（733），《律书乐图》载及孙愐对钹乐器的描述，其成书不会早于玄宗开元二十一年。《乐书》、《新唐书》皆成书于北宋，其后目录文献未见著录《律书乐图》，亦未见超出《乐书》等引文的文字，《律书乐图》大约于北宋后期散佚。

最后，关于《律书乐图》的性质，本文推测，或是具有一定官方性质的文献资料。首先，结合书名“律书乐图”及佚文考察，该书兼有乐律、乐图、鼓吹仪仗分类、乐曲及乐器等内容，从复杂的乐律细至乐器图谱，几乎涵盖了唐代音乐的各个方面。其次，该书所载唐鼓吹五部乐属较为正式的鼓吹仪式用乐，且记录详尽完整，与正史《新唐书·仪卫志》从文字到内容皆极为相近，似非普通喜好者所录，可能具有一定的官方性质。

---

① 见林谦三著《东亚乐器考》，钱稻孙译，曾维德、张思睿校注，上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社，2013，第31页。



音乐研究



东风不竞　乐调西来

——试探林谦三《隋唐燕乐调研究》与“开皇乐议”

沈　冬（台湾大学音乐学研究所）

摘　要： 本文以林谦三《隋唐燕乐调研究》中有关“开皇乐议”的讨论为研究对象。林谦三认为苏祇婆七调源于南印度七调碑，经由“开皇乐议”时沛国公郑译的引介，中国乐调于是成为“龟兹乐调之苗裔”，本文则提出不同看法，并探究此种“乐调西来”理论之所从出的学术环境。本文在说明如何接触《隋唐燕乐调研究》一书的同时，也提及20世纪七八十年代海峡两岸尚未开放交流之际，台湾学生如何接触和阅读大陆学术著作。

由于执政者对于制礼作乐的期待，“开皇乐议”成为隋文帝在位时的重大政务，此事不但具有音乐性，更有高度政治性。本文指出郑译虽然援引苏祇婆七调之说，但在“开皇乐议”中却是失败的一方，其说未获采用，何况他本是一位“先秦乐学为体、胡琵琶为用”的古乐维护者，未必能接受一套源于印度的乐调。本文也对于林谦三《隋唐燕乐调研究》书中相关意见加以辩证，由七声、七调、音程结构等问题证明中国七声非印度七声，中国音阶非印度 Raga，而苏祇婆七调也不可能源于南印度七调碑。

本文尝试由学术史的角度，探究林谦三“乐调西来”说的出现背景，这也是前辈学者尚未触及的研究视角。20世纪前期是民族音乐学开展的时期，林谦三受到民族音乐学大家 Curt Sachs 等人影响，他的论证版图自西徂东，横跨中亚、印度、缅甸、中南半岛、中国，直到太平洋滨的日本，完全是民族音乐学的理论方法和治学脉络。本文也指出，由于中国长期积弱，“东风不竞”，20世纪前期“中国文明西来说”也是学界风尚之一，翻译《隋唐燕乐调研究》的郭沫若如此，林谦三也是如此，由此，本文试

图证成的是，林谦三的研究固然是他个人天才学力的结晶，与当时的学术氛围也息息相关，是在大环境的酝酿培养之下，有以致之的。

关键词： 林谦三　郭沫若　隋唐燕乐　开皇乐议　郑译

作者简介： 沈冬，女，台北市人，现任台湾大学艺文中心主任、音乐学研究所教授。曾任台湾大学国际事务长（Dean of International Affairs），台湾大学音乐学研究所所长、台湾大学中文系教授。著有《宝岛回想曲——周蓝萍与四海唱片》《唐代乐舞新论》《不能遗忘的杜鹃花——黄友棣》《隋唐西域乐部与乐律考》《南管音乐体制及其历史初探》等书。

前　言

日本学者林谦三先生（Hayashi Kenzo，1899－1976）在中国音乐史研究上可谓“律、谱、器”三绝，本文讨论的《隋唐燕乐调研究》是其律学研究代表作；《敦煌》及《天平》琵琶谱的对照分析影响深远，继起讨论者众多；[①] 而《东亚乐器考》则在乐器学研究上举足轻重。[②] 他虽然是专业的雕刻家及美术教授，执教于日本奈良学艺大学（现为奈良教育大学），但他的音乐学成就却是许多音乐学研究者望尘莫及的。

林谦三《隋唐燕乐调研究》一书对笔者颇有启发，尤其是书中“开皇乐议”相关问题，二十年来始终耿耿在心，也在其他论文中略有触及，本文以此为研究对象，其实是个人对此一问题长期思考的简要呈现。本文集中于苏祇婆“七调”源于南印度“七调碑”之说，并尝试由学术环境与时代背景的视角切入，探究林谦三如何酝酿推演出他的理论。

林谦三认为苏祇婆“七调”源于南印度“七调碑”，一言以蔽之，这是一种“乐调西来”之说。《左传》有云：“南风不竞。”鲁襄公十八年

① 参见饶宗颐编《敦煌琵琶谱论文集》，台北：新文丰出版社，1991。书中第一篇即为1937年林谦三及平出久雄〈琵琶古谱之研究——《天平》、《敦煌》二谱试解〉，本文1938年发表，是近现代音乐学者最早的琵琶古谱研究文献。

② 《东亚乐器考》，林谦三著，钱稻孙译，人民音乐，1962，第508页。本书由中国古籍资料出发，论述中国，日本、印度、朝鲜、缅甸、柬埔寨诸国的古乐器，有林谦三一贯的宏观视野和犀利分析。

(555 BC)，晋楚交锋前夕，师旷吹律听声，发现南风音微，不敌北风，判断楚人无法取胜，“楚必无功”。[①] 林谦三的年代，世界局势不是南北争强，而是东西颉颃；东方古老文明的中国在近现代西方文明的压力之下，步履维艰，屈居下风。师旷由音乐观察天下大势，本文重点也是音乐；遂借用《左传》之意，以“东风不竞”来形容的“乐调西来”的学术大势。以下文分四节，首先记述笔者在摸索学习中国音乐史的过程中，如何接触《隋唐燕乐调研究》一书，第二节就个人研究所得，撮要析论“开皇乐议”，第三节集中析评《隋唐燕乐调研究》中有关开皇乐议的问题，第四节则尝试由当时学术界“东风不竞”的大趋势，探究林谦三“乐调西来”说出现的背景。

一　初识《隋唐燕乐调研究》

笔者初次接触林谦三先生的《隋唐燕乐调研究》是1980年，当时我还是台大中文系硕士生，一心一意想钻研中国音乐史。由于中文系并无相关专业课程，这对我的学习十分不便，于是我一方面接受中文系主任叶庆炳老师建议，由断句开始一字一句研读《二十五史》《乐志、律志》，另一方面四处搜求中国音乐史相关著作。一日，在书店里发现了一本《近古文学概论等三书》,[②] 顾名思义，这是三本书的合辑，第一本是徐嘉瑞（1895～1977）的《近古文学概论》，第二本是林谦三的《隋唐燕乐调研究》,[③] 第三本书是丘琼荪（1895～1965）的《法曲》，这些作者对我而言都极为陌生，但是书的内容确实与音乐相关，《近古文学概论》书名还是胡适题签，想必有些重要性，于是毫不犹豫买了下来。这是我接触林谦三和丘琼荪这两位重量级音乐学家的开始，这本书迄今仍是我的最爱。

20世纪80年代之初，两岸仍处于隔绝的态势，简体字书籍在台湾当然是被禁止的，1949年以后的出版品固然罕见，部分1949之前的繁体字

---

① 左传襄公十八年：“晋人闻有楚师，师旷曰：‘不害，吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。’”参见《十三经注疏·春秋左传注疏卷三十三》。

② 《近古文学概论等三书》，收入杨家骆主编《中国学术类编》，台北鼎文书局，1974。

③ 所据即是1936年出版的《隋唐燕乐调研究》，林谦三著，郭沫若译，中法文化出版委员会编辑，上海商务印书馆，第208页。

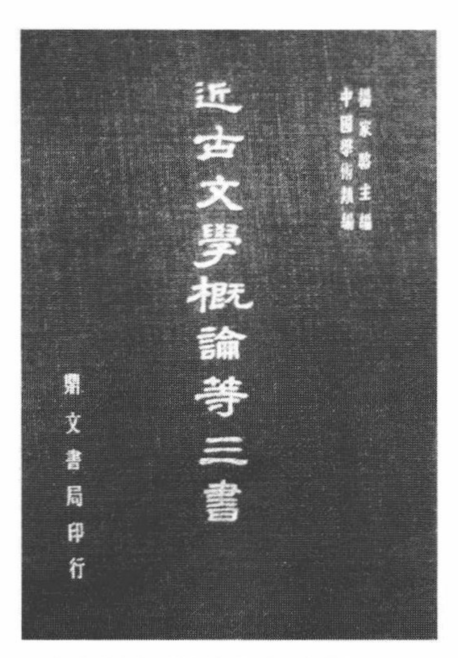


图 1　（左图）1974 年台北鼎文书局出版《近古文学概论等三书》封面

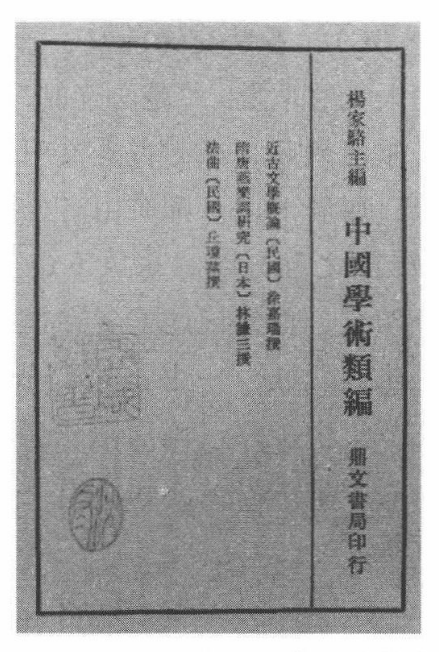
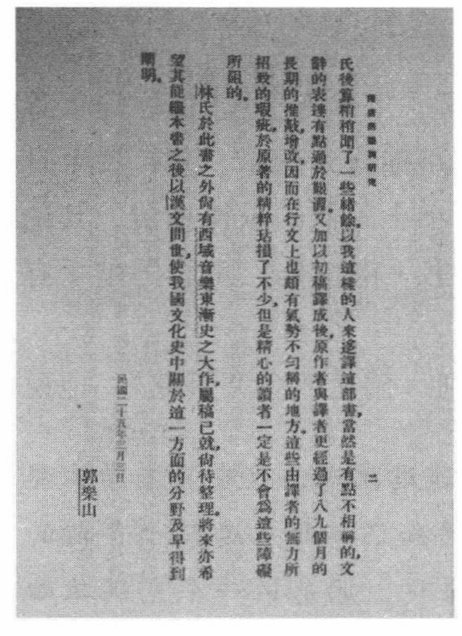


图 2　（右图）内页列出三书书名，《隋唐燕乐调研究》居中

著作也因作者身份等种种问题而不得公开贩卖。有办法的书商把大陆重要的文史作品改头换面，重新出版，在学界小范围流通，很受文史学生的欢迎。例如杨荫浏先生的名作《中国音乐史纲》，抗战时期成书于重庆，台湾却以《中国音乐史》为名，作者也变成了“杨隐”。《中国戏曲发展史》的作者则是由周贻白先生改名为“周白”。这本《近古文学概论等三书》显然也是在类似背景之下，由书商重新编辑成册而出版的。

这是台湾那个特殊年代的特殊现象；我们常读着一些书名不详、作者不详、出版年月不详、学派门风也不详的书。正因如此，每一本书的阅读都是一场华丽冒险；我们跳脱了学术的人情网络、师承流派，在阅读中直接亲炙作者的学问，与作者的心灵对话。当时，我不知林谦三是何许人也，仅由序中得知这是一位日本学者，原书以日文写成，至于翻译者“郭乐山”更是一个陌生的名字，多年以后，才知道这就是大名鼎鼎的郭沫若（1892 ~ 1978）。在那个年代的台湾，郭沫若的名字和书都是不能被公开提及的，怪不得此书无法单独出版。郭沫若是四川乐山人，所以就被改名为“郭乐山”，这也是书商习见的手法。当时，我不但对林谦三和郭沫若一无所知，也不清楚郭沫若在大陆领袖学界的地位，更不知道他曾因国民党通

缉而亡命日本，在东洋文库结识青年学者林谦三、为林谦三译书的传奇经过。[①] 正因如此纯然的无知，反而使我更能专注于《隋唐燕乐调研究》的内容之上。

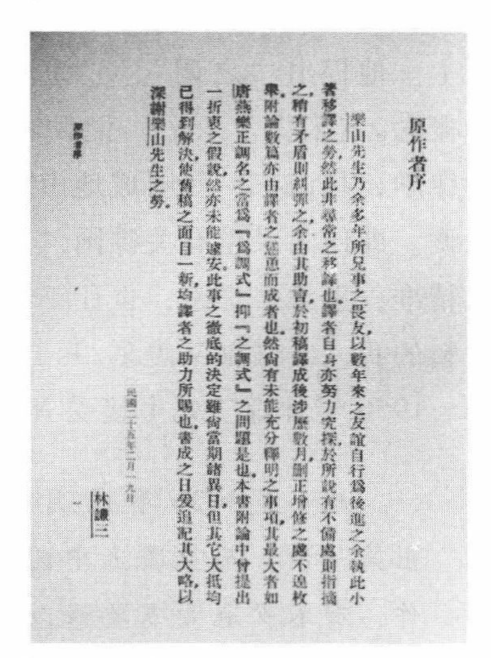

隋唐燕樂調研究　二

氏後算稍稍聞了一些緒餘，以我這樣的人來逐譯這部書，當然是有點不相稱的，文辭的表達有點過於鬆弛，又加以初稿譯成後，原作者與譯者更經過了八九個月的長期的推敲，增改，因而在行文上也頗有氣勢不勻稱的地方，這些由譯者的無力所招致的瑕疵，於原著的精粹玷損了不少，但是精心的讀者一定是不會為這些障礙所阻的。

林氏於此書之外尚有西域音樂東漸史之大作，屬稿已就，尚待整理，將來亦希望其能繼本書之後以漢文問世，使我國文化史中關於這一方面的分野及早得到闡明。

民國二十五年二月三日　郭樂山

图 3　（左图）译者序，郭沫若改名为“郭乐山”


原作者序

樂山先生乃余多年所兄事之畏友，以數年來之友誼自行為後進之余執此小著移譯之勞，然此非尋常之移譯也。譯者自身亦努力究探，於所說有不備處則指摘之，稍有矛盾則糾彈之，余由其助言，於初稿譯成後涉歷數月，訂正增修之處不遑枚舉。附論數篇亦由譯者之慫恿而成者也。然尚有未能充分釋明之事項，其最大者如唐燕樂正調名之當為「為調式」抑「之調式」之問題是也。本書附論中曾提出一折衷之假說，然亦未能遽安，此事之徹底的決定雖尚當期諸異日，但其它大抵均已得到解決，使舊稿之面目一新，均譯者之助力所賜也。書成之日爰追記其大略，以深謝樂山先生之勞。

民國二十五年二月一九日　林謙三

原作者序　一

图 4　（右图）原作者序，第一句原作“沫若先生”，改为“乐山先生”。

1980 年，笔者初次阅读此书，距离《隋唐燕乐调研究》中文版问世已四十五年，当时所感受到震撼、欣喜，惶恐……五味杂陈、记忆犹新。这本书为我开启了一扇窗，让我对于中国音乐史研究有了全新的想象。

以当年粗浅的认知，我感受到的第一层震撼来自于林谦三“穿透时空”的能力，《隋唐燕乐调研究》根本就是一场宏观浪漫的音乐时空之旅，以时间而言，征引数据上起先秦，下至 20 世纪，而主要论证集中于 6 世纪至 10 世纪之间；以空间而言，他的论证版图由西向东，横跨中亚、印度、缅甸、中南半岛、中国，直到太平洋滨的日本，征引资料也是中外兼备，采纳了许多欧洲汉学家的新研究成果。这种吞吐山河、纵横今古的眼界，与局限于一时一地的历朝历代〈乐志〉、〈律志〉大为不同。其次，是他创新突出的论断，他在书中仔细论证隋代开皇年间乐工苏祇婆“七调”名称的对译，大胆将苏祇婆七调的源头指向南印度库几米亚马来的“七调碑”，

---

① 参见长谷部刚《围绕林谦三〈隋唐燕乐调研究〉》，《乐府学》第九辑，社会科学文献出版社，2014，第 29～38 页。

并据以系统性梳理燕乐二十八调，由隋至唐进行脉络化的乐调分析。其三，最令我震撼的，当然是林谦三在书中对于律学体系的建构。他并不纠缠于汉代以来“三分损益律”辗转相生、黄钟返本等纸上谈兵的讨论，而是侧重于律学在音乐上的实际运用——不论是苏祇婆琵琶，或是日本琵琶之上。他提出“之调”、“为调”之说，统整了中国律学里“旋宫转调”的概念。《宋史・乐记》记载宋神宗曾经感叹“乐律绝学”，但这深奥难明的律学，林谦三一气呵成地由“七调碑”一路推演到燕乐，并扩展至日本乐调。即使附录里有关骠国“两头笛”这一小小乐器的乐律推演，其论述之精准，思虑之详密，也让正在研读《新唐书・南蛮传》里骠国献乐有关史料的我，既佩服又羡慕。[①]

1956 年林谦三先生接受 NHK 访问，谈到《隋唐燕乐调研究》，他说：

> 此书是 1936 年 11 月发行出版的，通过此书，我在日本学术界迈出第一步，而且遇上中国与其他国家的知己。此书是二十年前的著作，有不少地方需要修改。但是对我来说，也是第一个充满雄心之作，还有很多地方都源自郭沫若先生的协力，可以说是一本难忘的，令人怀念的书。[②]

这段资料透漏了许多重要而有趣的讯息；原来此书是林谦三“迈入学界的第一步”，幸好当年笔者对此完全无知，否则可能更加惶恐，说不定就此对学术生涯裹足不前了。林谦三说此书是“第一个充满雄心之作”，这点笔者深有同感，此书的宏观格局，以及作者大胆提出创见的魄力，在在可见作者的“雄心”，令初入学界而见识不深的笔者大开眼界。我不由得想起日本作家川端康成的著名小说——《雪国》，第一句是：

> 国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。
>
> 穿过县界长长的隧道，便是雪国。夜空下一片白茫茫。[③]

---

① 笔者日后撰写《唐代骠国乐初探》时，不但参考了林谦三先生的《东亚乐器考》，也征引了他有关两头笛的长度、开口比例的讨论，并据以探讨整体骠国乐队的乐律。此文发表于《中外文学》第 19 卷 3 期，1990 年 8 月，第 23 ~ 57 页。其后收入拙作《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004。

② 见长谷部刚《围绕林谦三〈隋唐燕乐调研究〉》，第 33 页。

③ 参见川端康成《雪国》，金溟若、叶宗敏译，台北：星光，1994，第 174 页。

研究“乐律绝学”，其实就是独自走入一条漫长漆黑的隧道，[①] 研究者在其中踽踽独行，有的人半途折回，有的人则始终无法走出黑暗、见到光明，更多人选择不踏入这条隧道；能够走出来，见到一片白茫茫通透的雪国风景，其实已历经了长久思索，建构起自己的一套体系，其间不但需要雄心，更需要极大的专注力和热情，这些在《隋唐燕乐调研究》的字里行间也是清楚可见的。

二十年后回顾《隋唐燕乐调研究》，林谦三认为此书“有不少地方需要修改”，此书在中国影响甚广，当然不乏批评之声，[②] 笔者也由初次接触时的震撼惊叹，逐渐有能力深入思考此书的意义及其不足之处。《隋唐燕乐调研究》运用了民族音乐学的数据及方法，不但尝试“跨文化”，也尝试“跨学科”，可能因为林谦三先生自己由雕刻家到音乐学家，本身就是一位跨界的人物，在他的概念里，大概不应有所谓文化或学科的界限。此书最重要的论点，是透过名词的对译，论证隋初苏祇婆七调源于南印度库几米亚马来的“七调碑”。作者运用了大量的史料证成其说，也承继了晚近部分中西学者极为出色的研究成果。[③] 以个人之见，我以为本书最大的失策是，林谦三忽略了历史是由“人”所构成的，他运用了许多史料，却并未由史料去体察“人”的个性行为；他太过聚焦于核心的苏祇婆理论，热切的进入“五旦七调”的语源对音、音阶结构，却未能全盘理解苏祇婆理论出现的大时代背景，从而使得他的判断有了偏差。笔者以为这是本书

---

① 后来笔者与乐律学大家黄翔鹏先生谈及此事，他也以“隧道”形容乐律学研究的孤独艰辛，他说：“我从隧道的‘现代’这一头，已经看到了‘隋唐’，乃至于‘先秦’那一头的光点了。”当时黄先生已经完成曾侯乙编钟的体系探索，十分欣慰，故有此言。他的说法，笔者记载于短文《身入古墓，心在人间——音乐学家黄翔鹏先生》，《联合报》第 35 版《联合副刊》，1993 年 12 月 27 日。

② 包括岸边成雄、杨荫浏、丘琼荪、黄翔鹏、张世彬、Laurence Picken、Richard Widdess 等许多学者均提出批评观点，包括年代、译名对音、音阶形式、印度理论如何传入、中国如何接受等，在此无法细论，但此书的影响力是毋庸置疑的。丘琼荪《燕乐探微・序》指出他自己的研究“是以日本林谦三所著《隋唐燕乐调研究》一书为出发点。……对于林书，误者纠之，疏者订之，阙者补之，棼者理之，但林书已说明的了，则不再复述，以免蹈袭。”（上海古籍，1989）仅此一例，已说明此书的重要性及影响力。

③ 《隋唐燕乐调研究》页 17 ~ 18，林谦三罗列了他参考的前人研究，包括日人高楠顺次郎（Takakusu Junjiro，1866 - 1945）、田边尚雄（Tanabe Hisao，1883 - 1984），法人枯朗（Maurice Courant，1865 - 1935）、列维（Sylvain Lévi，1863 - 1935）、沙畹（Édouard Chavannes，1865 - 1918）、伯希和（Paul Pelliot，1878 - 1945），以及中国的向达（1900 - 1966）等人。诸人均为杰出汉学家，领域包括梵文、佛教、中西交通史、中国边疆史，其中音乐学家只有田边尚雄。

失落的一个重要环节，以下本文即由此加以申论。

二　音乐乎？政治乎？——“开皇乐议”探微

林谦三及其以前的学者论及苏祇婆乐调，多半把重点放在“五旦七调”本身，尤其对于七调的译名对音特别关注；很少人关注将苏祇婆推上历史舞台的推手——郑译，更少人留心苏祇婆在史书里出现的特殊场域——“开皇乐议”。事实上，要了解郑译及苏祇婆理论的真实面貌，对于时代环境的深入理解是有必要的，更须探究相关人物在乐议时的言论举措及其背后因素。笔者对“开皇乐议”一直很感兴趣，多年以前撰写《隋代开皇乐议研究》一文，[①] 探讨分析开皇乐议的音乐理论内涵、理论根据，及当时实际的音乐应用，属于“音乐内部”（Musical）的研究。经过多年思考，2008 年又发表了《中古长安，音乐风云——隋代“开皇乐议”的音乐、文化，与政治》一文，[②] 这是由“开皇乐议”的事与人、政治的纠葛、文化的冲击来看开皇乐议，可谓是“音乐外部”（Extra Musical）的研究。这两篇文章的讨论已经相当细密，在此无需赘述，以下仅指出与林谦三研究相关的两个重点，作为讨论林谦三《隋唐燕乐调研究》的基础。

首先，我们必须确认的是，苏祇婆“五旦七调”虽有郑译的大力支持揄扬，但郑译和苏祇婆在“开皇乐议”中却是失败的一方，包括“五旦七调”在内的理论始终未被朝廷接受。

开皇二年（582），文帝下令“检校乐府，改换声律”，这本是隋文帝立国之初，实现中国传统“制礼作乐”工程的一种宏大想象，由此，展开长达十三年的音乐论战，至开皇十四年（594）乃告终结，后人称为“开皇乐议”。开皇乐议分为前后两个阶段，前一阶段由开皇二年至八年（588），因为久久不能定案，隋文帝大怒，[③] 三次扩大规模，越来越多官员

---

① 《隋代开皇乐议研究》，《新史学》（台北：中研院历史语言研究所）1993 年 3 月，第 1 ~ 42 页。

② 《中古长安，音乐风云——隋代“开皇乐议”的音乐、文化，与政治》，《西安：都市想象与文化记忆》，北京大学出版社，2009，第 152 ~ 181 页。

③ 开皇乐议于开皇二年（582）开始，同年六月，隋文帝下令营建新都，开皇三年（583）三月，新都规模粗成，文帝迁入，命名“大兴城”，亦即唐代长安。对照于新都建成的迅速，乐议的拖延不决想必让文帝十分不耐，他曾发怒道：“我受天命七年，乐府犹歌前代功德耶？”可见乐议实在是绩效不彰。

奉命参与其事，整个讨论也越来越由纯粹音乐逐步走向政治，[①] 也正在此时，郑译提出苏祇婆“五旦七调”，引发更多争论，群臣“竞为异议，各立朋党，是非之理，纷然淆乱”。代表保守势力的儒者何妥以“黄钟，以象人君之德也”的主张说服了隋文帝，确定遵循只用黄钟一宫的传统，郑译宣告落败，乐议纠纷暂息。

第二阶段始于开皇九年（589），此时隋平定了南方的陈朝，南北统一，隋文帝欢喜之余，更觉有“制礼作乐”的必要，乐议因而再起，随之而来的政治斗争也益发激烈。开皇十一年郑译病逝，在这场论战中已注定永远缺席。次年，何妥再度出手，弹劾站在郑译一方的苏威、苏夔父子，苏威是当朝宰相，位高权重，至此黯然下台，知名之士因此案牵连得罪的竟达百余人之多，本来仅着眼于音乐的开皇乐议已完全变质，酿成了一发不可收拾的政坛大地震，最后于开皇十四年匆匆定案落幕，保守派大获全胜。

简而言之，“开皇乐议”原本仅是出于改朝换代之际“制礼作乐”的需求，但讨论的层面日益深广，由制度施行面转而至音乐理论面，众人各执一词，终于成为朋党倾轧的政治风暴，而最后仍然只完成了形式与制度的修订，郑译的意见包括苏祇婆“五旦七调”在内，完全被排除在定案之外。开皇乐议中，郑译是最出风头的一位，也是彻底失败的一位。

由此而言，林谦三在《隋唐燕乐调研究》一开始，就确认“隋唐之俗乐，据此看来，不外龟兹乐调之苗裔”，[②] 林谦三所谓的“据此”的“此”，即是郑译引用苏祇婆七调一事。然而，一种未被官方接受的事物（苏祇婆理论），是否能使中国音乐全盘胡化？或者反过来说，即使中国音乐已被胡化，能否推论完全来自于一种被官方及多数臣子所否定的理论？林谦三先生的这种意见，是需要进一步辨证的。

有关开皇乐议必须注意的第二点是郑译对于音乐的立场。根据史传记载，郑译出身荥阳郑氏世家，少时即为周武帝之父宇文泰所亲，“恒

---

① 根据个人研究，参与乐议的乐工仅有齐树提、万宝常、苏祇婆三位，他们的位阶不高，发言权也不大，其余参与者均为官员。对音乐较有理解的官员包括郑译、苏夔、何妥、卢贲、萧吉等人，以儒学知名的官员有牛弘、何妥、辛彦之、房晖远、明克让；以史学知名的有姚察、许善心、刘臻；以文学知名的有虞世基、许善心。族群上是胡汉兼具，分布上是北朝士族、南朝俊彦各半，这样的组成很可以看出，所谓“乐议”其实已不是纯粹音乐人的论坛，而是逐渐冲淡音乐成分，增加政治平衡的各方角力平台。

② 《隋唐燕乐调研究》第 14 页。

令与诸子游集”，武帝时起家为官，“恒侍帝侧”，宣帝即位之后，“委以朝政，……进封沛国公”。这样一位在北周朝廷深获宠幸的官员，却在北周宣帝病重之时，背叛北周，拥立了隋文帝杨坚，“以高祖皇后之父，众望所归”，假传圣旨让杨坚入朝总理朝政及军事，可以说隋朝的建立，郑译是扮演重要角色的开国功臣，因此隋文帝曾说：“郑译与朕同生共死，间关危难。”①

郑译这位朝廷高官，在历史上以懂音乐知名，史书称他“明音乐，知钟律”，着有《乐府声调》六卷，著录于《隋书·经籍志》。众所周知，北朝是个胡乐风行的环境，郑译出入于爱好胡乐的北周宫廷，认识陪嫁突厥阿史那皇后而来中国的龟兹乐工苏祇婆，② 后来并以苏祇婆的音乐理论作为他的核心观点，这种背景很容易让人推论郑译是个胡乐爱好者，然而事实未必如此。我们相信郑译即使对胡乐有所爱好，但他根深蒂固的立场，却是一位执着于恢复先秦古乐的音乐理论家。何以见得？由史书记载郑译的作为中，我们至少可以发现三项证据支持这个观点，一是郑译与何妥在乐议时针锋相对，力主恢复先秦的旋宫转调，二是郑译在乐议时也主张恢复以蕤宾为第四级音的先秦古音阶，③ 其三，郑译还主张“随月用律”，并曾据此设计“新乐”献给北周朝廷。这三点都是先秦乐论的核心意见，由此可见，郑译在举世滔滔，风靡于胡乐的环境里，仍然执着于他对于先秦古乐的想象。

郑译献乐之事发生于开皇乐议之前，见于《周书》：

> 译乃献新乐，十二月各一笙，每笙用十六管。（《北史·斛斯征传》）

所谓“十二月各一笙”，显然是根据《礼记·月令》“随月用律”之

① 有关郑译的资料，见《隋书·卷三八·郑译传》及《北史·卷三五·郑译传》

② 郑译指出苏祇婆“从突厥皇后入国”（《隋书·音乐志》），他其实是周武帝阿史那皇后的陪嫁，其事载在史书，“周武帝聘虏女为后（563），西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通为教习，颇杂以新声。”（《旧唐书·音乐志》）《周书·皇后传》记载当时突厥国势强盛“尽有塞表之地，控弦数十万”，因此西域各国纷纷以乐工为陪嫁。

③ 以上两点均见于《隋书·音乐志》，郑译仿苏祇婆在琵琶上“弦柱相饮为均”，推演“八十四调”，即是“旋宫转调”的落实，他主张“清乐去小吕”、“还用蕤宾为变徵”即是希望恢复古音阶。相关讨论参见前引两篇拙作。

法。斛斯征指出郑译的概念源于旋宫转调，但十二笙并不能完成旋宫转调，[①] 因此郑译新乐并未获得采用。由以上记载，确实可以判定郑译论乐，不但理念精神来自先秦乐学，更身体力行制造新乐器，希望据以恢复先秦古乐理论。

由此思考，笔者以为，开皇乐议时郑译仿效苏祇婆以琵琶“弦柱相饮为均”，推演出“七调十二律”的“八十四调”，其实正是他以笙来旋宫转调失败后，改以流行的琵琶来实验，终于完成了旋宫转调的重大突破。经历了汉末魏晋以来胡乐大举进入中国，音乐理论的数百年混乱，此时天下统一，郑译生逢此时，不但不是一位随俗从众的胡乐爱好者，而是满怀实验精神，试图将先秦古乐理想，与当代流行胡乐理论融合实践的一位复古推动者。北周时他所据以落实理念的乐器是笙，失败之后换成了琵琶。套用近代中国面对西洋文化时常用的思维，先秦乐学理论如果说是郑译的“体”，笙或琵琶就是郑译的“用”。郑译在开皇乐议可说是“先秦乐学为体，胡琵琶为用”，其做法与近代中国知识分子面对异国文化时的态度实有若干神似之处。由此而言，部分学者——包括林谦三先生在内，因为郑译精于弹奏胡琵琶一点就遽尔断定郑译支持胡乐，且中国音乐就此全盘胡化，其实都是未能深确郑译这个“人”的性格思想所致。

以上本文指陈了两点，(1) 苏祇婆“五旦七调”在开皇乐议时并未获得采用；(2) 郑译的音乐思想其实是拥护先秦音乐理论的。郑译身为隋文帝密友兼功臣，却在开皇乐议里一败涂地，关键不在于音乐理论，纯然是政治原因；笔者在过去的研究里已经指出，开皇乐议由单纯的制礼作乐的讨论，逐步演变为政治斗争，更变成隋文帝用以“清洗”政坛敌友的统治工具。透过开皇乐议，他裁抑位高权重的旧臣，如领袖群臣的苏威，拥立有功的郑译；他也以此笼络刚刚归顺降服的南朝诸臣，何妥即是南臣之一；他更以只用黄钟一宫，宣示了君权至尊的最高原则。由此而言，林谦三先生提出：

> 郑译在开皇乐议时提出了这龟兹乐调，使中国乐调起了大革命的本乐调，是由周隋之间的龟兹琵琶乐工苏祇婆 Sujiva（梵语，华言

① 见《北史·卷四十九·斛斯征传》斛斯征认为十二具笙彼此无法旋宫转调，更重要的原因，如果笙有十二，其他钟磬等也得准备音高不同的十二套乐器，这在现实上当然是绝对不可行的。

“妙生”）传来的。①

这是否太过跳跃式的结论？郑译即使有意于造成“乐调大革命”，但也是“革命尚未成功”，林谦三的误解，是因为他未能深入历史，深究开皇乐议由音乐到政治的曲折变化，也未能理解郑译的性格立场所致。

三 林谦三的“开皇乐议”研究

开皇乐议是《隋唐燕乐调研究》全书的起点，由此一路往下讨论唐代燕乐及其律制等等问题。分析林谦三有关开皇乐议的研究，主要的创见是苏祗婆乐调的印度渊源；他认为苏祗婆乐调源于印度，经由龟兹传入中国，因此隋唐俗乐“不外龟兹乐调之苗裔”。这种“乐调西来说”的主要证据是七调的译名对音，其次则是南印度库几米亚马来七调碑与苏祗婆七调的对照。他的理论赞成反对者均有，反对者的意见，包括七调碑与开皇乐议有时间前后的差距等，在此不暇细论。②笔者个人之见，以为林谦三的推论至少有两个根本问题有待商榷，其一，苏祗婆“七调”在乐律学上究竟指什么？和七调碑的“七调”相同吗？其二，印度音阶与中国音阶的关系如何？其差异可以不予理会吗？以下就此两点分别讨论。

所谓“七调”，来自《隋书·乐志》苏祗婆所说，“父在西域，称为知音。代相传习，调有七种”。郑译又称“以其七调，勘校七声，冥若合符。”传统律学所谓“七调”，通常是指具有调式主音的七种音阶，但郑译却清楚指出此处同于“七声”——可以组成一个音阶的七个“音高”，且其音阶结构恰与中国音阶“冥若合符”。显然在此“七调”即是“七声”，意即八度之内七个音高的名称，如同宫、商、角、徵、羽之类。这种看法也是黄翔鹏、陈应时、关也维等学者都认同的。然而，林谦三将“七调”

---

① 《隋唐燕乐调研究》第 14 页。

② 南印度七调碑据考为公元 7 世纪，而开皇乐议是 582 ~ 594 年，林谦三以为七调碑是“中国隋初至唐武后时代”，因此两者时代“约略相同”，这种说法是有问题的，公元 600 年已是开皇二十年，已超过隋朝国祚的一半，绝不能说是“隋初”，岸边成雄也指出，两者应该是“先后之别”，苏祗婆早，七调碑晚，丘琼荪也持同样看法。（《燕乐探微》页 124）

理解为七种具调式主音的音阶，因为不如此，无法与南印度“七调碑”连接对照；林谦三还进一步指出“七调碑”实为印度的 Raga（中文或译为“拉格”），他说：

> 该项碑文把当时所行使的大约是琵琶的一种四弦乐器之七个“调”（Raga 除译为“调”而外无它义）依着次列的顺序记刻着。（页 20）

如果我们相信林谦三所说苏祇婆七调源于七调碑，那么，苏祇婆七调岂不也是 Raga 了吗？其实 Raga 的意义远不止于一“调”，它是比音阶更为丰富的所谓“旋律型”（Melodic Pattern）。它是印度音乐的精髓，以各种不同的 Raga 为乐曲主题，音乐家以即兴的手法产生乐曲，至今的印度音乐依旧如此运作。[①] 至于中国音乐，则向来不曾存有 Raga“旋律型”的概念，更从无以 Raga 为乐曲主题即兴发展乐曲的手法。由此而言，林谦三指称苏祇婆七调即是七个 Raga，是绝对不符中国音乐实情的，他将声、调、Raga 混为一谈，其实是律学理论层次的混淆。苏祇婆的“七调”是“七声”，既不同于七调碑的七个音阶，更非七个 Raga。

由此更深入观察，林谦三不但坚信苏祇婆“七调”是七个音阶，并且认为中国与印度音阶的音程结构是相同的，他说：本来和中国七声相似的印度七声……

他将印度新旧两种音阶的音程与中国七声列为对照表，并据以推演七调碑与苏祇婆的七调的相合之处。书中原表如图 5。

2　4　3　2　4　4　3　2*

舊　說	sa		ri		ga	ma		pa		dha		ni
新　說	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha
中國七聲	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵

(Stud. anc. Hind. Mus., pp. 185 seq.)

图 5 《隋唐燕乐调研究》中国七声印度音阶新旧说与对照表

---

① Raga 涵义非常丰富，有各种不同的译法，Melodic Pattern，Melodic Shape，均有所见，有关 Raga 的讨论，参见 Bonnie Wade，*“Music in India：The Classic Traditions.”* Englewood Cliffs，NJ：Prentice - Hall. 1979。

图5将中国与印度的音阶相互对应，看来似乎天衣无缝，但须注意的是表上方还有一行“2、4、3、2、4、4、3”的数字，这是印度音程的标示，很显然，在中国音阶里徵—羽、羽—变宫是同样音程，而在印度音阶里却有“4、3”之别，这种明显的差异，是不可等闲视之的，而林谦三却置而不问，为何如此？下文他还有解说。

概言之，音阶的音程结构——意即音阶中各音相互的音程关系，是音乐风格的根本主宰。以中国音乐而言，三分损益律或纯律所形成的七声音阶，与现代视为标准的十二平均律的音阶有些微差异，这微小的差异其实就是音乐风格与特色之所在，因此经现代训练的耳朵可能会觉得传统音乐的音都是“不准”的，这就是音程结构的些微差异所致。我们聆听某些外国乐曲也会觉得充满异国风情，其中部分原因也是音阶的差异所造成的。

回到《隋唐燕乐调研究》，林谦三以印度七声——Sa、Ri、Ga、Ma、Pa、Dha、Ni，和中国七声——宫、商、角，变徵、徵、羽、变宫相对应，殊不知二者虽同样为七声音阶，而形成音阶的律法却大不相同，中国是为三分损益法，而印度对于微音（Microtone）辨析精细，以一个八度音（Octave，为1200音分）分为22“Sruti”，[①] 分配于七声之间，因而形成的七声音阶和中国截然不同。林谦三书中提及参考 Fox Strangeways，*The Music of Hindostan* 一书，笔者也同样参考此书，图6将中、印之七声音阶并列，并以音分（Cents）说明其间音程差异：

	徵		羽		闰		宫		商		角		变		徵
Cents		204		204		90		204		204		204		90	
Cents		204		182		112		204		204		182		112	
Sruti		4		3		2		4		4		3		2	
	Ni		Sa		Ri		Ga		Ma		Pa		Dha		Ni

图6　据 Strangeways 书排列之中国七声与印度七声音分对照表

由图6可见印度音阶与中国音阶的音程结构并非完全相同，相对应四个不同音程的差距都是22音分，约莫1/4个半音（十二平均律中半音为

① 田边尚雄《中国音乐史》提及印度“二十二等分平均律”，指出“Sruti”是“可听得之最小音”，陈清泉译，台北商务印书馆，1975，第59～62页。

100 音分），已是人耳可以明确感知的差距。[①] 由此而言，两种音阶基本的音程结构（intervallic structure）判然有别，其音乐风格听起来绝对是大异其趣的。林谦三并非不知印度音阶与中国音阶有所差异，但他认为：

> 印度乐论，阿拉伯乐论，中国乐论，三者的音制上本互有出入，但在琵琶弦上其差仅少，故龟兹琵琶（按：苏祇婆琵琶）之诸声以宫商呼之亦不生妨碍。[②]

他的考虑不无道理；因为琵琶制造时音柱的位置出入，或乐工按弦手法的轻重，的确会影响音准，但我们以为，不能因为音乐演奏无法百分之百精准，就遽尔抹杀了原本的律制及其风格特色，如林谦三所说，印度、阿拉伯、中国三大音乐文化的“音制本互有出入”，都可以置之不理，都可以套用“宫商”之名“不生妨碍”，那么，我们也大可以说印度音乐、阿拉伯音乐，中国音乐风格亦无甚差异了，本书再三强调隋唐燕乐调的印度渊源，又有何意义呢？

笔者以为，相对于林谦三以无比热情尝试推演苏祇婆与七调碑两套调式系统的异同，他对于音阶及音程结构的处理显然太过随意；或者可以说，他对于律学体系的理解可能还有一些迷障。音阶其实是律学的根本，林谦三未能考虑这一层，结果根据两种不同音阶，畅论其调式、旋宫的相应，而认定两种乐调本属一系，更何况，苏祇婆“七调”很可能只是“七声”，因此，他的推论无论如何是有瑕疵的。[③]

以上指陈林谦三有关苏祇婆源于南印度七调碑论证之中，最令人难以放心的两个关键问题。苏祇婆七调，其实是“七声”，而非七调碑的七种调式或七种 Raga；而中国与印度的音阶，也有不可抹杀的相异之处，两者难以相提并论。

其实《隋唐燕乐调研究》一书中有关乐律学的讨论，还存在不少问

---

① 有关早期印度音阶的实况，其实仍有不少争议，22 Sruti 是否是一个八度的均分，都有不同的意见。参见 Lesie Roewll *“Music and Musical Thought in Early India”* Chicago and London：The University of Chicago Press. pp. 144 – 149。不论如何，印度音阶确有不同 Sruti 的差别，与中国音阶不同。

② 《隋唐燕乐调研究》第 114 页。

③ 即使退一步，同意林谦三的看法，认为印度与中国音阶可以兼容、苏祇婆七声为七乐调，而将七调碑与苏祇婆乐调相比勘，但早有学者指出其间仍有扞格不合之处，丘琼荪《燕乐探微》有深入讨论。

题，例如林谦三认为中国自古无“宫调”以外的调式，“雅乐相传自汉世以来所用的几乎只是黄钟一均”，其说有悖于史实；[①] 又郑译评论隋代太乐“林钟一宫七声，三声并戾”，林谦三认为“郑译之新律表示着对于太乐之律要低五律”，那岂不成了“声声并戾”了。[②] 凡此种种，可以看出林谦三的论述方向在于突显胡乐对中国的巨大影响，他的兴趣集中于建立南印七调碑与苏祇婆的关系，因而对中国的乐律学难免有思考未周之处。

诚如以上所论，林谦三此书最掷地有声的结论，亦即苏祇婆乐调源于印度之说也就必须再加斟酌了。林谦三说：

> 苏祇婆调之出于印度乐调，断无可疑。[③]
>
> 七调名之原语，无疑地是梵语，其大部分在今已被阐明。……调名既表示着印度起源，则调之本身也当得是印度系。[④]

作者的下笔虽有铁案如山的气魄，但考虑以上的讨论，即使我们确认部分苏祇婆七调的名称对译自印度乐调，恐怕也难认定苏祇婆七调体系是整个自印度移入中国。而更重要的一个关键，是此前学者未曾注意，而笔者再三强调的，那就是郑译的态度；前文已经分析作为开皇乐议领导者之一郑译，其实是一位坚持先秦乐论的复古派人物，以他坚持先秦古乐的立场，怎可能接受南印度七调碑这样纯粹印度风的乐调呢？

如果苏祇婆七调理论并非源于印度，那么究竟来自何处，其实林谦三已经指出了“源于波斯”是另一可能的方向。林谦三说：

> 像琵琶那样被称为唐代燕乐器中心的乐器，在唐时于其音制理论上，比较起和印度的来，宁是和伊兰系之亚剌伯乐理严密地一致。[⑤]
>
> 正仓院所藏唐制的五弦琵琶，阮咸（十四柱之四）之柱制最与亚

① 《隋唐燕乐调研究》第 10 页。其说忽略了《史记·刺客列传》所载荆轲“变徵之声”、“羽声慷慨”等记载，也忽略了孔子对于《大武》“声淫及商”的评价（《史记·乐书》），更无视《魏书·乐志》太乐令崔九龙所言“声有七声，调有七调……今古杂曲，随调举之，将五百曲”的重要数据。

② 《隋唐燕乐调研究》第 55 页。有关“三声并戾”的研究，论者已多。其实郑译从来不曾定律，无所谓“郑译律”的说法，早在 1940 年杨荫浏已指出这是音阶形式之不同。两篇拙作中已完整处理此一问题，笔者的研究结果黄翔鹏先生也曾予以肯定，应可备一说。

③ 《隋唐燕乐调研究》第 26 页。

④ 《隋唐燕乐调研究》第 16 页。

⑤ 《隋唐燕乐调研究》第 52 页。

剌伯乐论相合。[①]

同样的，稍早于林谦三，王光祈也在《中国音乐史》里提到：

> 吾人可以推定苏祇婆所用者，当与亚剌伯琵琶相同。……亚剌伯此项琵琶形式，颇与吾国琵琶形式相似。各柱定音之法，似与希腊乐制相同。[②]

无独有偶，他们的焦点都放在琵琶之上，笔者以为这才是正确的方向。郑译取法于苏祇婆的，除了七声七调的“若合符节”以外，更重要的一点，正是在琵琶上完成旋宫转调，“八十四调尽皆和合”的手法，这也是郑译在开皇乐议时极力推荐苏祇婆的理由之一。笔者《隋代开皇乐议研究》一文中已经尝试用阿拉伯琵琶理论，推演苏祇婆五旦七调的音阶结构，既不违于郑译恢复先秦古乐的理想，又能在胡乐器琵琶上顺利完成旋宫转调，此处不再复述。[③] 由此更清楚可见，如果弹奏出七调、并成功推衍出八十四调的苏祇婆琵琶，是与伊朗、阿拉伯琵琶相同，就更不能认为苏祇婆的七调理论与南印度七调碑有何关系了。

概而言之，龟兹是各种文化汇聚之处，苏祇婆理论大有可能是兼收并蓄的产物，不应以“源于某地”一语遽而论断。就对音的证据看来，必须承认苏祇婆理论确曾吸取了印度音乐的名义，但其音阶及音程结构言又绝非印度音乐。由此而言，林谦三的“雄心”让他充满热情坚持南印度七调碑，但也是他的热情禁锢了他的推论，使他无法正视并深思波斯、阿拉伯乐制与苏祇婆可能的关系，更未注意到郑译的性格角色，以及他和苏祇婆在开皇乐议的“斗争”里惨败的事实。

整体评估开皇乐议时郑译与苏祇婆的乐论，笔者以为郑译代表了隋唐之交，经历数百年胡乐流行之后，试图打通胡乐理论与中国传统乐论隔阂

---

① 《隋唐燕乐调研究》第114页。

② 见王光祈《中国音乐史》（台北：中华书局，1979）第四章第三节“从亚剌伯琵琶以考证苏祇婆琵琶”，第108~120页。

③ 参见拙作《隋代开皇乐议研究》一文，笔者撰作此文时，曾与笔者在美国马里兰大学（University of Maryland, Baltimore County, UMBC）攻读民族音乐学博士的指导教授 Dr. Josef Pacholczyk 反复讨论，Dr. Pacholczyk 为阿拉伯及印度音乐专家，认为笔者以8世纪末阿拉伯哲学家钦第（Al-Kindi, c790-874）关于琵琶弦柱位置及调弦方式的理论，来推演苏祇婆乐调是可行的，这是阿拉伯世界现存相关乐学论著中时代最早，幸未散佚的论著。

的一种努力，由此为新音乐（胡乐）及新乐器（琵琶等胡乐器）在中国先秦音乐理论（旋宫转调）中找到根据及实际运作的方法。苏祇婆所代表的胡乐体系确实影响了中国，但并不是开皇乐议时以“革命”之姿透过官方修乐瞬间改变了现况，而是如水穿石，点滴透入俗乐而造成影响，成为燕乐二十八调的源头之一，而郑译在乐议时的言论也正好为此一音乐史上的重要发展留下了纪录。更重要的，我们不能只归功于郑译和苏祇婆一二人，由苏祇婆五旦七调，到郑译琵琶的八十四调，其中也可能包括了因阿史那皇后而“大聚长安”的众多胡人乐工的努力，甚至天才音乐家万宝常的心血在内。回看林谦三，他把研究热情全部投注于苏祇婆一人及印度七调碑一事上，未能看到整个历史与时代环境的滚滚风尘，也未能看到郑译个人的性格立场，在开皇乐议的解读上，笔者认为林谦三的“雄心”是有所误判的，这其实是有点可惜了。

四　乐调西来与学术风尚

英国史学家柯灵乌（Robin George Collingwood，1889－1943）认为“所有的历史都是思想的历史。”[①] 意大利史学家克罗齐（Benedetto Croce，1866－1952）指出“All history is contemporary history，所有历史都是当代史。”[②] 由此而言，林谦三的研究虽针对千余年以前的隋唐音乐史，其研究结果却是林谦三个人思想的反映，也受到他所生活的20世纪前期的时代风尚与学术潮流的影响。本文拟扩大视角，由时代环境探究林谦三之所以提出苏祇婆七调出于南印度七调碑，所谓“乐调西来”说的形成背景。

《隋唐燕乐调研究》出版于1936年。算来自1840年鸦片战争伊始，中国已经走过了将近百年列强压迫的悲惨岁月，然而在追求现代化的道路上仍是步履蹒跚、跌跌撞撞。1936年还发生了什么事？当时的中国内外，冲突加剧，局势恶化，中日战争已经一触即发；因各方

① R. G. Collingwood, *The Idea of History: Revised Edition with Lectures 1926－1928.* Oxford: Oxford Press, 1994), 215. 中译本参见黄宣范译《历史的理念》，台北：联经出版社，1981。

② Benedetto Croce, *History: Its Theory and Practice*, New York: Russell & Russell, 1960. 中译本参见傅任敢译《历史学的理论和实际》，商务印书馆，1982。

对抗日的意见严重分歧，发生了张学良扣押蒋介石的西安事变；同一年，中国现代文学巨擘鲁迅（1881～1836）逝世，留学德国的音乐学家王光祈（1891～1936）也积劳成疾，在德国脑溢血突发骤然辞世。王光祈在他的名著《中国音乐史》（1934年出版）里也谈到了苏祇婆乐调，其说法归结于阿拉伯琵琶，已见上文征引，可惜以他一贯保守含蓄的笔调，显然并未说服林谦三。[①]

以个人观察，笔者认为林谦三先生的《隋唐燕乐调研究》，固然是他个人的天才学力的结晶，其实也出于时代环境的酝酿。试由以下两个层面加以申论。

其一，那是一个“比较音乐学”（Comparative Musicology 今称“民族音乐学”Ethnomusicology）开始兴起的时代，柏林学派 Eric Hornbostel（1877－1935）及 Curt Sachs（1881－1959）等人倡导“音乐文化圈”概念，[②] 认为源于世界几个古老文明发源地的文化事物，必将以同心圆方式由圆心向外沿辐射扩散，不断扩大其影响范畴，最后其核心部分虽然可能已经有所变异，而边陲部分却仍保留古老原型，大概即是中国所谓“礼失求诸野”之意，王光祈《中国音乐史》称之为“文化一元论”。[③]

比较音乐学家以“音乐文化圈”的角度观看问题，习惯以宏观广域的视野分析事物，从而发现其中文化流动的脉络，Curt Sachs 的 *The History of Musical Instruments*（1940）即是一例，[④] 林谦三《隋唐燕乐调研究》的论述版图由阿拉伯、伊兰、中亚、印度、缅甸、中南半岛、中国，直到日本，聚焦于乐调形式在此一大范围文化圈里的流动，探究其源头、变异、继承、发展，这是典型的比较音乐学的研究方法。而林谦三《东亚乐器

---

① 王光祈《中国音乐史》（1934）出版较《隋唐燕乐调研究》（1936）早两年，但如考虑研究写作及翻译出版时间，则王光祈《中国音乐史》出版时，林谦三有关苏祇婆源于南印度七调碑的研究可能已经完成了，因此王书的意见对林谦三或许无法造成影响。笔者2014年10月拜访林谦三旧居时，曾在他的书架上看到王光祈《中国音乐史》一书。

② Eric Von Hornbostel 是出生于奥地利的民族音乐学家，是最早开始研究亚洲、非洲以及北美洲原住民音乐的学者之一。Curt Sachs 为德裔美籍民族音乐学家，是现代乐器学研究的先驱之一，二人在1914年联合发表的乐器学分类法，迄今已成为音乐学广泛使用的方法，影响深远。二人在民族音乐学的学科建设上成就斐然，为此一领域最早的领导者。

③ 见王光祈《中国音乐史》第二章第一节，第5页。

④ 参见 Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*（New York: W. W. Norton. 1950），其他如 *The Wellsprings of Music*（New York, Toronto: McGraw－Hill Book Company 1965）等著作无不如此。

考》一书不但运用了 Curt Sachs 及 Eric Hornbostel 的乐器分类法，[①] 其内容涉及中国、日本、印度、朝鲜、缅甸、柬埔寨诸国的古乐器，与 Curt Sachs 的 *The History of Musical Instruments* 相比可谓毫不逊色。

2014 年 10 月，笔者在日本关西大学长谷部刚教授安排之下，有幸拜访林谦三先生的奈良故居，在他的书房里果然看到 Curt Sachs 的著作，以下图 7 是林谦三收藏 Sachs 1921 年的德文著作 *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*（第二版）的日文译本，图 8 是书架陈列另外两本 Sachs 的书，可证林谦三确曾接触 Sachs 等民族音乐学家的理论，并且深受影响。

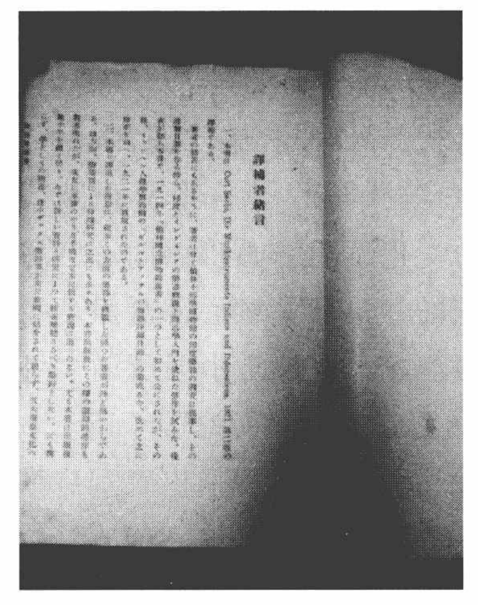


图 7　（左图）Sachs《印度与印度尼西亚之乐器》日文译本，译者为太田太郎。



图 8　（右图）林谦三书房书架一角，其上有任二北、欧阳予倩、王光祈、夏承焘等人著作，最右方外文书籍中有两本 Sachs 的书。（笔者摄于 2014. 10. 27）

其二，探究林谦三“乐调西来”说的背景，也必须追索他撰写《隋唐燕乐调研究》时的学术氛围。那是一个中国苦苦追求现代化，自信心不足的年代，也是东方巨龙在西方人眼中积弱不振落后贫困的年代，或因如此，学界对于“中国文明西来说”感到高度兴趣。17 世纪西方学界就有因象形文字的概念雷同，认为中国人是埃及苗裔的说法，19 世纪更有学者提出中国是巴比伦民族东迁的一支。不但英、法、日本学者均有专著讨论，

① Hornbostel, Erich M. Von, and Curt Sachs, “Classification of Musical Instruments: Translated From The Original German By Anathony Baines and Klaus P. Wachsmann,” *Zeitschrift fur Ethnologie.* 其分类法将乐器分为四大类：体鸣（Idiophone）、膜鸣（Membranophone）、弦鸣（Chordophone）、气鸣（Aerophone）。

连中国知名学者如章太炎、刘师培等人也表示支持。[①] 流风所及，当时音乐文化的相关论著也与此遥相呼应，乐于为中国音乐追寻一个外来文明的源头。

1926年向达《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》认为苏祇婆七调源于印度北宗音乐，[②] 1934年王光祈的《中国音乐史》虽反对中国律吕来自希腊“彼得果纳斯”（Pythagoras，今译毕达格拉斯），却也认为开皇乐议的记载代表的是中国音乐的“胡乐化”，[③] 1939年田边尚雄《中国音乐史》将论述重点放在中国音乐的外国源头之上，此书章节标目有《中亚音乐之扩散》、《西亚细亚音乐之东流》、《回教及蒙古勃兴之影响》、《欧洲音乐之输入》，中国音乐的主体性在此几乎隐没不彰。[④] 1940年朱谦之《希腊与中国音乐之交流》仔细申论中国与希腊在乐律上的关系，[⑤] 虽然力辩中国乐律并非来自毕达格拉斯，但终究乐律西来之说已经蔚然成风，朱谦之才会提出反驳，而他也只能归结于双方交互影响，而不能推翻希腊影响中国的说法。我们并不是全盘否定中国音乐受到外来影响，或“中国音乐西来说”的可能性，事实上南北朝至隋唐，胡乐的影响彰明较著，无可否认，本文试图说明的是，当时重要学术论著都以此为主要创见，隐隐然呼应证成“中国文明西来说”，可见这是一时学术风尚。

更重要的是，林谦三这本大作的翻译者、望重士林的郭沫若先生，他自己就是一位“西来说”追随者，他曾在《释干支》（完成于1929年）一文屡屡提到甲骨文里干支星历与巴比伦的关系：

似此，则商民族之来源实可成为问题。意者其商民族本自西北远来，来时即挟有由巴比伦所传授之星历智识，入中土后而沿用之耶？[⑥]

---

① 参见白钢《中国文明西来说的流播与文明的自我认同》，收入《西学在中国——五四运动九十周年的思考》，三联书店。2010。

② 向达：《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》，收入《唐代长安与西域文明》，台北明文书局，1982，第252～274页。原载1926年6月《学衡》第54期：1～22。

③ 王光祈：《中国音乐史》第二章第三节，第25～26页，第四章第二节，第106页。

④ 田边尚雄《中国音乐史》认为中国民族是太古居于中亚细亚的黄色人种，东进而移入黄河流域及扬子江流域，因此推论凡是中国的律法或乐器与西方相似者，全部源于西方。参见田边尚雄《中国音乐史》，台北商务印书馆，1980。

⑤ 朱谦之：《希腊与中国音乐之交流》，收入《朱谦之文集》第七卷，福建教育出版社，2002，第281～313页。

⑥ 参见《甲骨文字研究》，收入《郭沫若全集·考古编·第一卷》，科学出版社，1982，第155～342页。

显然郭沫若同意商民族可能是巴比伦一支的意见；由《隋唐燕乐调研究》序中可见，郭沫若是林谦三“兄事之”的“畏友”，郭沫若这种对于中国文明西来说接受的态度想必也影响了林谦三，他提出苏祇婆乐调源于印度“七调碑”的说法，与郭沫若可谓桴鼓相应，想必是获得郭沫若的鼓励与首肯的。

结　论

本文以林谦三《隋唐燕乐调研究》中有关开皇乐议的讨论为研究对象。林谦三认为苏祇婆七调源于南印度七调碑，经由开皇乐议时沛国公郑译的引介，中国乐调于是成为“龟兹乐调之苗裔”，本文则提出不同看法。

由于执政者对于制礼作乐的期待，开皇乐议成为隋文帝在位时的重大政务，此事不但具有音乐性，更有高度政治性，然而音乐学家往往只留意于音乐，轻忽政治，以至于在理解时产生偏差。本文指出，郑译虽然引进苏祇婆七调之说，但此人却是一位“先秦乐学为体、胡琵琶为用”的古乐维护者，不可能接受一套源于印度的乐调，更何况在开皇乐议中他是失败的一方，其说也未必风行草偃，而使中国乐调就此全盘胡化。本文也对于林谦三《隋唐燕乐调研究》书中相关意见加以辩证，由七声、七调、音程结构等问题证明中国七声非印度七声，中国音阶非印度 Raga，而苏祇婆七调也不可能源于南印度七调碑。

本文并尝试由学术史的角度，探究林谦三“乐调西来”说的出现背景，这也是前辈学者尚未触及的研究视角。20 世纪前期“中国文明西来说”似乎是学界风尚；郭沫若如此，林谦三也是如此，20 世纪前期也是民族音乐学开展的时期，林谦三以学界先锋的姿态，援引了民族音乐学的理论方法，其思考面向之广袤，数据取用之华赡，提取脉络之犀利，以个人所见，真不逊于 Curt Sachs 等前辈。本文试图证成的是，林谦三的研究固然是他个人天才学力的结晶，也和当时的学术氛围息息相关，是在大环境的酝酿培养之下，有以致之的。

笔者在说明如何初次接触《隋唐燕乐调研究》一书的同时，顺带提及七八十年代两岸尚未开放交流之际，台湾学生如何接触和阅读大陆学术著作。本文虽然辨证《隋唐燕乐调研究》一书中值得商榷之处，但个人对林谦三先生的尊敬数十年来始终如一，在笔者的研究道路上，林谦三先生如

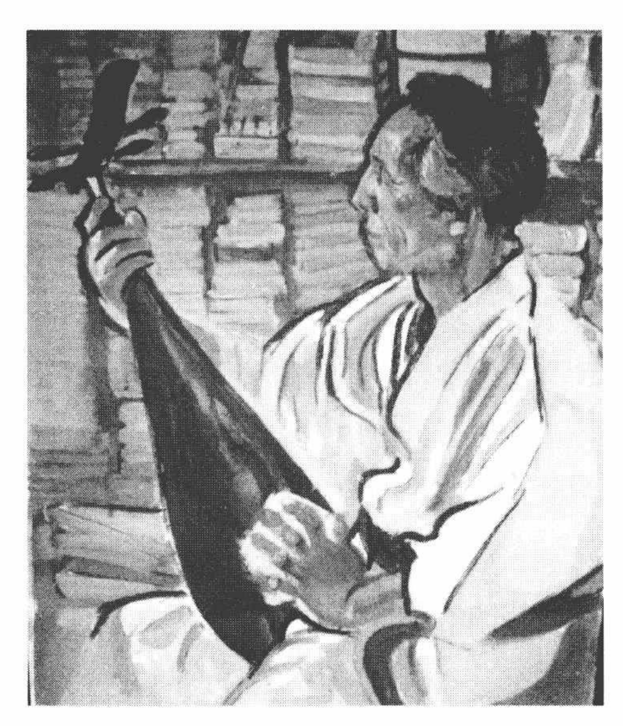


图9　林谦三油画像，由其学生所绘，背景即为林氏书房，林谦三正在摩挲收藏的琵琶。(摄于林谦三故居2014.10.27)

同为我启迪蒙昧、引领道路的向导，给我最大的启发。他以时空旅人的姿态，优美地出入中亚、印度、中国、日本，探溯隋唐燕乐的发展，完成系统性乐调形式对照分析的不可能任务；他在学术上永远纯真、执着，充满了创新与热情。唐人诗云："一片冰心在玉壶"，我在林谦三的作品里，一直感受到的，就是这样晶莹透亮、坚贞虔诚的学术之心。

汉乐府游仙诗的音乐背景考察*

梁海燕（北京，中国人民大学国学院，100872）

摘　要： 在游仙诗的发展历程中，乐府游仙诗是生成较早的一支。目前学界对游仙诗的探讨多关注来自社会思潮、宗教信仰的作用，对早期游仙诗形成过程中的音乐要素有所忽略。本文对汉代乐府游仙诗音乐艺术背景的考察，主要从两个方面展开：一是其时的神仙戏表演与游仙诗文本生成之间的关系；二是缓歌清唱的音乐形态对部分游仙诗抒情格调的影响。

关键词： 汉乐府　游仙诗　神仙戏　音乐艺术

作者简介： 梁海燕，女，1980 年生，河北邯郸人。文学博士，现为中国人民大学国学院副教授，硕士生导师。主要从事中国诗学、乐府学研究。出版专著《舞曲歌辞研究》、《唐代俗体诗研究》。

在游仙诗的发展历程中，乐府游仙诗是生成较早的一支。两汉时期的乐府游仙诗因受乐府艺术的影响，在情节安排、文字风格、抒情格调等方面表现出独特的音乐艺术特色，并对其他类型游仙诗的发展产生影响。目前学界对游仙诗的探讨多关注来自社会思潮、宗教信仰的作用，对早期游仙诗形成过程中的音乐艺术要素有所忽略。① 鉴于此，本文拟结合两汉时期的神仙戏表演，以及作为新声样式的缓歌清唱艺术，对两汉时期乐府游仙诗的音乐背景进行考察。

---

* 基金项目：中国人民大学“985”工程“国学院青年教师培养计划”资助项目

① 近见陶成涛《游仙诗与音乐关系探析——以乐府游仙诗的生成为考察中心》（《北京社会科学》2015 年第 4 期）一文，已注意到这一问题。该文认为魏晋相和大曲的“前奏曲”、“尾声曲”皆出现了游仙风格的歌辞，这一现象与“曲调中具有能够引发诗人游仙想象的音乐旋律”有关。

一　神仙戏表演与乐府游仙诗的文本生成

现存汉乐府中有一首《艳歌》，辞曰：

> 今日乐上乐，相从步云衢。天公出美酒，河伯出鲤鱼。青龙前铺席，白虎持榼壶。南斗工鼓瑟，北斗吹笙竽。姮娥垂明珰，织女奉瑛琚。苍霞扬东讴，清风流西歈。垂露成帷幄，奔星扶轮舆。[①]

此诗描绘了一场天国盛宴，就题材看，属乐府游仙诗。乐歌首、尾完整，篇首交代赴宴的原因，中间铺写众神积极筹备酒宴歌舞，宴会结束众人乘仙车返还。多重排比句式将酒宴的丰盛与席间热闹氛围表现得淋漓尽致，想象奇之又奇。尤其是篇尾“垂露成帷幄，奔星扶轮舆”，一滴垂下的露珠，竟然变成带帷幕的车辆。飞驰的流星，恰好胜任驾驭的任务。然而，热闹叙述的背后，流露出的却是参加宴会的众人安然享乐的心态。对于天国之游，何其淡定，既无惶恐，也不惊讶。来去之从容，像是随意上天逛了一遭。莫非对他们来说，天国并非遥不可及，只要有兴致随时可结伴而游。这样的情形，真的存在吗？“滴露成车”在现实中真能看到吗？视其为生活的真实显然不可能，但在汉代的神仙戏表演中，的确有类似的剧情上演。

汉代百戏中有神仙戏（或称仙戏）表演。设于京师长安上林苑的平乐观（又作平乐馆），是一皇家大型演艺场所，以搬演神仙故事为内容的仙戏表演是平乐观演出节目的重要组成部分。汉武帝常于平乐观内设角抵百戏，招待四夷宾客。[②]《史记·大宛列传》记载：“是时上方数巡狩海上，乃悉从外国客……于是大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，……及加其眩者之工，而角抵奇戏岁增变，甚盛益兴，自此始。”[③] 所说“奇戏”中就有仙戏内容。平乐观作为皇家演艺场所的功能，在东汉得到延

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗卷十》，中华书局，1983，第289页。

② 《汉书·武帝纪》载：“（元封）三年春，作角抵戏，三百里内皆（来）观。”后汉文颖注：“后汉更名平乐观。”（《汉书》第6卷）据此注，《汉书》原文当有“平乐馆”三字，乃“作角抵戏”之场所。《武帝纪》又载元封六年夏，“京师民观角抵于上林平乐馆。”《汉书》第6卷，中华书局，1962，第198页。

③ 《史记》第123卷，中华书局，1959，第3173页。

续。李善注《文选·西京赋》引薛综注："平乐馆，大作乐处也。"李尤《平乐观赋》、张衡《西京赋》中都有关于平乐观仙戏表演的精彩描绘。[①]李尤《平乐观赋》曰：

乃设平乐之显观，章秘玮之奇珍。习禁武以讲捷，厌不羁之遐邻。……方曲既设，秘戏连叙。逍遥俯仰，节以鞀鼓。……有仙驾雀，其形蚴虬。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为耦。禽鹿六駮，白象朱首。鱼龙曼延，嵔延山阜。龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶。[②]

平乐观演出时场地周围遮以帷幔，各类节目依序出场。节目中既有彰显武力技艺的杂技，又有表现神怪奇异功能的幻术。"有仙驾雀"至"挈琴鼓缶"即为幻术表演。属于神仙戏内容的有"仙人驾雀"，表演飞翔术；"骑驴驰射，狐兔惊走"，表演射御术；"龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶。"为仙兽奏乐表演。中间穿插俳优戏、鱼龙曼延等节目。张衡《西京赋》对平乐观内"大作乐"的描绘更加详细[③]。其曰：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被。攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。临迥望之广场，程角觝之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭鷰濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而蜲蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襳褷。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。礔砺激而增响，磅盖象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而挐攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踆踆。白象行孕，垂鼻辚囷。海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹。含利颬颬，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩。

---

① 王国维、任二北、周贻白等学者，在考察中国古代戏曲、戏剧史渊源时，都肯定了汉代神仙戏不仅表演故事，且讲究舞台布置，追求声光音响效果，为集合歌、乐、舞、戏于一体的舞台表演艺术。

② 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》第50卷，中华书局，1958，第747页。

③ 张衡《西京赋》对平乐观角抵百戏的描写当受到李尤《平乐观赋》影响。参见《全汉赋评注》中对李尤《平乐观赋》的评析文字。龚克昌等：《全汉赋评注》，花山文艺出版社，2003，第372页。

自“乌获扛鼎”至“走索上而相逢”为杂技表演。“华岳峨峨”至“芝盖九葩”为仙戏幻术演出。舞台布景有华岳神山，巍峨壮观，其上神木峥嵘，灵草繁茂。这里以神山为背景，正在上演“总会仙倡”节目。所谓“仙倡”，李善注《文选·西京赋》引薛综注：“仙倡，伪作假形，谓如神也。”五臣吕向注：“总会，谓集神仙之倡伎。戏豹舞罴，并假作其形。”上述文字内容中出现的“仙倡”角色有豹、罴、白虎、苍龙、女娥、洪涯，以及神山上攀戏的熊虎、猿狖，倡佯而行的怪兽、大雀，长鼻弯曲的白象，善于变化的海鳞（大鱼）、含利、仙鹿，等等。这些神人、仙兽，薛综注：“皆伪所作也。”皆由乐府艺人所扮演。乐府艺人演作仙倡者概有两类：一是扮演神仙人物，当与郊庙祭祀时饰作神灵的巫倡为同类人员；二是戴假面扮演神兽，当时被称作“象人”。《汉书·礼乐志》载西汉哀帝罢乐府时，乐府人员中就有“常从象人四人”，颜师古引孟康注云：“象人，若今戏虾、鱼、师子者也。”又引韦昭注云：“著假面者也。”此外，《后汉书·礼仪志》载宫中驱傩时，“方相士”与“十二兽”也皆由人装扮，驱傩仪式中还有“中黄门倡（唱），侲子和”及“作方相与十二兽舞”的歌舞环节。[①] 如此看来，乐府《艳歌》中的南斗、北斗、姮娥、织女、苍霞、清风等仙人，于宴会上歌舞奏乐，固然为仙界之倡，实有可能皆由乐府艺人扮演而成。

平乐观中的“总会仙倡”，规模宏大，艺术水准高超。李尤称“秘戏”，张衡称“妙戏”，皆注重其精妙绝伦的舞台效果。特意制造的兴云、飞雪，重阁之上翻转巨石产生的礔砺雷声，骋武示秘的同时，足令观赏者近距离感受神仙的灵异与天威难犯。汉武帝时期，乐府艺术得到极大发展，舞台布景所能达到的仿真特效令后人追慕不已。如《艺文类聚》引《汉武故事》记载：“未央庭中设角抵戏，享外国，三百里内皆观。……其云雨雷电，无异于真，画地为川，聚石成山，倏忽变化，无所不为。”

联系目前出土的汉画像石、汉铜镜上刻画的神仙题材的铭文图饰，可

---

① 《后汉书·礼仪志中》：“季冬之月，星回岁终，阴阳以交，劳农大享腊（即“蜡”字）。先腊一日，大傩。……方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，十二兽有衣毛角，中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。……黄门令奏曰：‘侲子备，请逐疫。’于是中黄门倡，侲子和，曰：‘甲作食凶，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨、穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！’因作方相与十二兽舞，欢呼周遍。”



东汉神仙戏马舞蹈镜

知汉代神仙戏不仅在平乐观演出，也出现在民间富贵之家及乡社的演艺场所。桓宽《盐铁论·散不足》记载民间祭祀时有“富者祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡儛像”的活动。“戏倡”，是由巫倡进行歌舞降神、娱神活动，其中必然有仙戏成分。“儛像”，即假面戏表演。再如上面这枚《东汉神仙戏马舞蹈镜》①，整个画面分为四组：上面一组为东王公端坐，有侍者；下面一组为西王母坐于高台之上持镜梳妆，前有青鸟、侍者，后有羽人杂耍；左边一组为羽人骑龙马图，有羽人跃起击鼓；右边一组为持巾舞蹈图，舞者三人，姿态各异，旁有羽人表演倒立，后有侍者跪坐，题铭为：“王女作昌”。（按：当为“玉女作倡”。）三位“仙倡”表演的正是汉代流行的长袖舞。这件铜镜铭饰所反映的正是汉代民间的神仙乐舞戏样态。平乐观中的仙戏表演，与汉画像石上神仙题材的画作、汉铜镜上的神仙类铭文饰图一样，都是其时社会上神仙思想、神仙信仰流行的反映。仙戏表演以更生动、更丰富、更高级的艺术形式，再现了人们对神仙世界、神仙灵异性能的理解与想象。对于天国玄妙境界的向往，对于现世人生的遗憾与力求超脱，正是汉代神仙戏流行的根本原因。

实际上，汉初宗庙祭祀中就有仙人宴戏场面。用楚声演奏的《安世房中歌》唱到：“《七始》《华始》，肃倡和声。神来宴娭，庶几是听。”“娭”字，颜师古释为“戏也”，“宴娭”就是宴戏。“神来宴娭”四字，描绘出在震澹人心的歌声舞态中，神灵翩然降临祭坛与世人一同宴戏娱乐的动人场景，这正是祭者所努力追求的神秘境界。当然，这个“神”不可能是真正的神，而由“巫”所扮演。汉武帝“尤敬鬼神之祀”，在众方士的怂恿下，经常起仙坛、筑灵宫以待仙人之来。仙坛、灵宫的布置，极力仿造仙境，其布景艺术当为乐府神仙戏表演时的舞台布置所参照。据《汉武帝别国洞冥记》记载：“元光中，帝起寿灵坛。坛上列植垂龙之木，似青梧，

① 王士伦编著、王牧修订《浙江出土铜镜》（修订本）彩版图20，题为《东汉神仙戏马舞蹈镜》（浙江省博物馆藏品）。文物出版社，2006。

高十丈，有朱露，色如丹汁，洒其叶，落地皆成珠。其枝似龙之倒垂，亦曰珍枝树。此坛高八丈，帝使董谒乘云霞之辇以升坛。……四面列种软枣，条如青桂。风至，自拂阶上游尘。”[①] 该书旧本题后汉郭宪撰，即使为六朝人伪托，书中内容当有来自汉时的传说依据。寿灵坛上“滴露成珠”的情景，同样是人造仙境。既然仙境中的“滴露成珠”可以仿造，那么古辞《艳歌》中“滴露成车”的场景，同样也可以进行表演。

如此普遍的仙戏演出，投射在彼时人们的心灵，不单是一种精神上的娱乐，更是一种神仙文化的解读。何况就连平乐观内的“总会仙倡”演出，也是允许京师百姓入内观看的。《汉书·武帝纪》载元封六年夏，“京师民观角抵于上林平乐馆。”仔细想来，古《艳歌》中的情境虽然玄妙，却又如此真切。歌中“垂露成帷幄，奔星扶轮舆”的情景，与张衡《西京赋》中描绘平乐观“总会仙倡”表演时“含利飏飏，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩”何其相似；“南斗工鼓瑟，北斗吹笙竽”的场面，与李尤《平乐观赋》“龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶”、张衡《西京赋》“白虎鼓瑟，苍龙吹篪”也几近全同。既然乐府艺人能搬演“总会仙倡”这样大型的仙戏，那么古《艳歌》描绘的这场天国盛宴，实际上也有可能是现实当中用于佐宴的仙戏表演。

平乐观中的仙戏表演是朝廷乐府所设角抵百戏节目之一，与乐府游仙诗同为乐府机关司掌，其所表现的又是同类题材，显然解读汉乐府游仙诗时，不能不考虑这一艺术背景。上述《艳歌》中人、神同游共乐的场景（即群仙聚宴的情节安排），及其所表现出的“真实的想象”艺术特色，皆可尝试从“用于佐宴的仙戏表演”这一艺术形态进行解释。“真实的想象”，在这里指偏于写实风格的文字叙述，也即以认真、写实的态度书写神仙题材的内容。汉乐府游仙诗整体上较之后世游仙诗表现出偏于写实的文字风格，已是学界普遍认识。这种“写实性”文风的形成，既与作者内心的信仰度有关，又受彼时乐府歌辞的艺术实践性影响。

现存汉乐府游仙诗中有些作品带有明显的演出脚本色彩。如《董逃行》，为汉乐府相和歌清调曲之一，辞曰：

吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班

① （汉）郭宪撰、王根林校点《汉武帝别国洞冥记》第1卷，《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999，第125页。

璘。但见芝草，叶落纷纷。（一解）百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。（二解）小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来："门外人何求?"所言："欲从圣道求一得命延。"（三解）教敕凡吏受言："采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。"（四解）服尔神药，莫不欢喜。"陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。"（五解）

《乐府解题》曰："古词……言五岳之上，皆以黄金为宫阙，而多灵兽仙草，可以求长生不死之术，今天神拥护君上以寿考也。"全篇分五解：一解，上高山望仙门；二解，仙山之上多仙兽；三解，祈赐神药；四解，归献神药；末解祝颂。杂言叙述体，原委详明，状景亦历历可观。尤其前两解写高山巍然，芝草纷纷，神兽嬉戏，与张衡笔下平乐观"总会仙倡"何其相似。求药、赐药、献药及篇末祝寿，多用对话体。细节描写也相当传神。如"小复前行玉堂，未心怀流还"写靠近神仙居处时内心的惶恐不安。"四面肃肃稽首，天神拥护左右"恭敬肃穆的气息似已弥漫于左右。如此详赡有序、生动传神的歌辞文本，若非亲自搬演，是很难想象出来的。

汉铙歌《上陵》也是一篇神仙题材的乐歌。辞曰：

上陵何美美，下津风以寒。问客从何来，言从水中央。桂树为君船，青丝为君笮，木兰为君棹，黄金错其间。沧海之雀赤翅鸿，白雁随。山林乍开乍合，曾不知日月明。醴泉之水，光泽何蔚蔚。芝为车，龙为马，览遨游，四海外。甘露初二年，芝生铜池中，仙人下来饮，延寿千万岁。

此诗本颂美汉宣帝刘询，[①] 歌中唱到的神仙极其特殊（称为"客"），其并非从天而降，而是从茫茫水域乘舟前来。谒仙者出于好奇，急忙上前询问，之后仔细察看眼前人所乘之舟楫。"桂树为君船，青丝为君笮，木兰为君棹，黄金错其间"，此舟虽然珍贵无比，犹带俗世富丽之气。如此细

① 陈沆《诗比兴笺》考之甚详，可参考。陈沆：《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，第3页。

致的铺陈描绘，俗间审美风尚的体现，似乎作品生成时有眼前实物作为参考标本。仙客驾舟而来，这在所有汉乐府中都是非常奇特的情节安排。其后所云赤鸿飞、白雁随、山林开合、醴泉流水等，虽为传说中的祥瑞事件，却有化幻为真的艺术效果。《西京杂记》卷三“戚夫人侍儿言宫中乐事”条载，“十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲。既而相与连臂踏地为节，歌《赤凤凰来》。”汉初宫中的《上灵》之曲，与铙歌《上陵》是否有关，尚未可知。但汉铙歌《上陵》至东汉又成为宗庙食举乐[①]，其为佐宴性质的乐舞得到明确记载。《后汉书·礼仪志上》记载：“西都旧有上陵。东都之仪，百官、四姓亲家妇女、公主、诸王大夫、外国朝者侍子、郡国计吏会陵。……乘舆自东厢下，太常导出，西向拜，折旋升阼阶，拜神坐。退坐东厢，西向。侍中、尚书、陛者皆神坐后。公卿群臣谒神坐，太官上食，太常乐奏食举，舞《文始》、《五行》之舞。乐阕，群臣受赐食毕。”[②]

缥缈仙境中的灵异幻化、诸神形象，通过化为诉诸听觉，尤其是视觉的仙戏表演，在一定程度上为世俗民众提供了仙境及神仙形象的常见样态。如果歌辞本身就是配合演出的脚本，那么其情节安排与叙述风格，自然是本之舞台内容之实。

汉乐府游仙诗基于舞台实践性产生的写实艺术风格，在曹操的游仙诗中得到延续。曹操《气出唱》，其二、其三极具舞台艺术特色。如其二言“吹我洞箫鼓瑟琴，何訚訚。酒与歌戏，今日相乐诚为乐”，是对现实宴会上歌舞戏乐场面的描写。与会者边饮酒，边欣赏歌舞。洞箫瑟琴之奏实皆为“我”所为。“玉女”本仙界之倡，这里以女乐充任。“鼓吹一何嘈嘈”，言仙人欲来，未至，先闻乐奏之声。待其来，随其驾烟云、乘飞龙，遨游至昆仑仙山西王母侧。又有赤松子、王子乔前来与会。“乐共饮食到黄昏”，则又回到现实的宴会。篇末作祝颂语。全篇由凡间而至仙界，再由仙界回到凡间。天国与现世的时空转换如此自由，作者之精思在两度空间自由穿梭。曹操乐府游仙诗这种驰骋想象的大开大阖，除其个人性情气质外，或许也受到表演场景的感染。或许其潜意识里，就是当作演出脚本来创作的。《气出唱》其三曰：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“汉章帝元和中，有宗庙食举六曲，加《重来》、《上陵》二曲，为《上陵》食举。”

② 《后汉书·礼仪上》，中华书局，1965，第3103页。

游君山，甚为真。磪嵬砟硌，尔自为神。乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿旁。东西厢，客满堂。主人当行觞，坐者长寿遽何央。长乐甫始宜孙子，常愿主人增年，与天相守。

正因眼前之“君山”为假（舞台布景），故称其“甚为真”“自为神”。“金阶玉为堂，芝草生殿旁。”为仙界贯有场景。此后，立刻转入“东西厢，客满堂”之现实宴饮中来。主人行觞祝坐者延年益寿，客人举杯“常愿主人增年，与天相守”。此篇更具演出脚本特色。学者有言，此篇“描写君山仙境，则继承了汉乐府游仙诗以真确的叙事手法表现其浪漫幻想的情趣，记叙自己到君山参加一次寿宴的情景”。[①]

二　缓歌清唱与乐府游仙诗的抒情格调

汉乐府诗中有一篇《前缓声歌》，辞曰：

水中之马必有陆地之船，但有意气，不能自前。心非木石，荆根株数，得覆盖天，当复思。东流之水必有西上之鱼，不在大小，但有朝于复来。长笛续短笛，欲今皇帝陛下三千万。

此诗篇旨费解。晋陆机《前缓声歌》，主题已然为群仙聚宴，首曰“游仙聚灵族，高会曾城阿”。写众仙赴宴“宓妃兴洛浦，王韩起太华。北征瑶台女，南要湘川娥”，宴席之上，“太容挥高弦，洪崖发清歌。”所状情景与古《艳歌》相近。末言“清辉溢天门，垂庆惠皇家”当沿古辞篇末颂语而来。宋孔宁子《前缓声歌》、梁沈约《缓歌行》，均受陆机影响。谢灵运《缓声歌》同样写仙人之游。显然晋宋齐梁时期，《前缓声歌》的游仙主题得到一致认同，并无疑义。显然，从求仙角度解析汉乐府《前缓声歌》是一个重要方向。试解如下：水中驱马，陆地行舟，譬缘木求鱼，虽有意气，所愿终不能得。正如《淮南子·说山训》中所说：“操钓上山，揭斧入渊，欲得所求，难也。”木石无情，故无生命大限，但见林木参天，似盖穹苍，此非具血肉之躯之人可比。当复思神仙之道。若入水求鱼，持之以恒，必有所得。“不在大小，但有朝于复来。”言神仙终能得遇。篇末祝

① 张宏：《曹操曹植游仙诗的艺术成就》，《殷都学刊》1996年第1期。

颂，“欲今皇帝陛下三千万”，正与《王子乔》、《董逃行》篇末祝颂相类。

郭茂倩解题曰：“陆机《前缓声歌》言将前慕仙游，冀命长缓，故流声于歌曲也。……按缓声本谓歌声之缓，非言命也。”“缓声”言声之缓，是也。但古辞也有“冀命长缓”之意，陆机等人的拟作，因非音乐形态的歌辞，故仅遵循“冀命长缓”这一主题，而失“缓声”之歌唱艺术形态。《缓声歌》有“前”，也有“后”。前、后当指表演顺序。《乐府诗集》载《后缓声歌》仅谢惠连一首。言求仙不成，遇仙无望，“转欲悲歌”。

古辞言“长笛续短笛”，则《前缓声歌》演唱必有笛类乐器。笛是汉代新兴的相和歌常用的乐器，《乐府诗集》引《古今乐录》云：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。”长笛善于吹奏悠长缓慢的低音，类今之箫管，短笛则音色明亮，高亢有力。《前缓声歌》演奏时，长笛当为主要伴奏乐器。长笛之音色，正合于游仙诗虚灵缥缈的意境，对歌辞舒缓浪漫格调的形成具有一定影响。东汉马融《长笛赋》曰：“有雒客舍逆旅，吹笛，为《气出》《精列》相和。融去京师，逾年，暂闻，甚悲而乐之。”汉乐府《气出》《精列》奏何辞已不可考，但最早的曹操歌辞已为求仙延命题材。再如魏晋乐所奏汉古辞《王子乔》：

> 王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨，下游来，王子乔。参驾白鹿上至云，戏游遨。上建逋阴广里践近高。结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台。三王五帝不足令，令我圣明应太平。养民若子事父明，当究天禄永康宁。玉女罗坐吹笛箫。嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧。圣主享万年。悲吟皇帝延寿命。

王子乔驾白鹿遨游云中，忽而“下游来”，忽而“上至云”，自由穿梭于宇宙天地，“结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台。”令人无限欣羡。后四句以明君圣世告于仙人，祈求得天禄。“嗟行”“悲吟”当为歌者之演唱风格。“玉女罗坐吹笛箫。嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧。”当为表演场景的描述。“圣人”谓王子乔，所扮演者“鸣吐衔福翔殿侧”，旁有女乐扮演“玉女”吹奏笛箫。除长笛外，琴、瑟、笙等也常用于乐府仙篇的演奏。[1] 古《艳歌》曰：“南斗工鼓瑟，北斗吹笙竽。”曹操

① 这部分可参看陶成涛《游仙诗与音乐关系探析——以乐府游仙诗的生成为考察中心》文中“游仙音乐的乐器使用与音乐游仙诗”的考证内容。

《气出唱》："吹我洞箫鼓瑟琴"。一些道家神仙小说对仙乐演奏时的乐器也有不少记载。如《穆天子传》载穆天子与西王母会面时互赠情歌，西王母"忧以吟曰：……吹笙鼓簧，中心翔翔。"乐府游仙诗的演奏形态，必会与之有所重合。其实，乐府中的游仙音乐，与神仙小说中关于仙界乐舞形态的描述，是可以互为训解，共同影响着人们对神仙境界及天国蓝图的描绘。同时，汉代乐府中游仙音乐之盛，与其时丝竹乐器的发达也是分不开的。

从乐器的演奏效果来说，声缓则节长音疏，声促则节短音繁。如《古今乐录》曰："《上声歌》者，此因上声促柱得名。或用一调，或用无调名，如古歌辞所言，谓哀思之音，不及中和。"晋宋梁辞《上声歌》："初歌《子夜》曲，改调促鸣筝。四座暂寂静，听我歌《上声》。"急促的筝声，传达出歌者的极度悲哀与激荡不平的内在情思。而舒缓的乐奏令人产生悠远缥缈的天国之想，超脱现世的烦扰，归于内心最终的平静。不少乐府游仙诗被作为引曲或艳曲使用，概与其音乐风格舒缓悠扬有关。这类引曲或艳曲，往往引发人们对于天界的向往，通过遥想另一生存空间，以化解浓郁的现实感慨。如《步出夏门行》（邪径过空庐）、《长歌行》（仙人骑白鹿）等篇。

汉代神仙戏表演不仅演故事，还配合歌、舞。张衡述平乐观"总会仙倡"时，明确说其中有"女娥坐而长歌，声清畅而蜲蛇"的剧情。"女娥"，指娥皇、女英，为舜之二妃。可惜剧中人"女娥"所歌具体何辞不详。今存晋乐府《陌上桑》中有一篇古辞，乃采楚辞《山鬼》而来，辞曰：

> 今有人，山之阿，被服薜荔带女萝。既含睇，又宜笑，子恋慕予善窈窕。乘赤豹，从文貍，辛夷车驾结桂旗。被石兰，带杜衡，折芳拔荃遗所思。处幽室，终不见，天路险艰独后来。表独立，山之上，云何容容而在下。杳冥冥，羌昼晦，东风飘飖神灵雨。风瑟瑟，木杳杳，思念公子徒以忧。

此篇极有可能是用仙戏的形式扮演的[①]，境界幽渺，情思哀怨。《陌上桑》

① 参见钱志熙《汉魏乐府艺术研究》上编第五章第二节"方仙道、平乐馆仙戏与乐府神仙诗"，学苑出版社，2011，第143页。

为相和歌瑟调大曲，魏晋乐府奏古辞《艳歌罗敷行》。晋乐府所奏相和曲《陌上桑》，有《山鬼》（今有人）、魏武帝（驾虹霓）、魏文帝（弃故乡）歌辞三种。《山鬼》的内容与《陌上桑》篇题并无明显联系，当是选词以配乐的结果。《宋书·乐志》记载《陌上桑》瑟调大曲“前有艳歌曲，后有趋。”但现存《日出东南隅》篇正好三解，并未注明何为“艳”，何为“趋”。笔者认为，《山鬼》所配之乐很可能本是大曲《陌上桑》的艳曲或趋曲，后来分离出来。曹操《陌上桑》（驾虹霓）直接抒写游仙主题，仍用楚歌体。曹丕《陌上桑》（弃故乡）虽不言仙事，但文字悲愁，抒情深婉。“披荆棘，求阡陌，侧足独窘步，路局笮。虎豹嗥动，鸡惊，禽失群，鸣相索。登南山，奈何蹈盘石，树木丛生郁差错。”文字内容及风格与汉辞《董逃行》何其相似。

刘勰《文心雕龙·明诗篇》曰：“张衡《怨篇》，清典可味；仙诗《缓歌》，雅有新声。”可知张衡曾作有游仙题材的《缓声歌》，歌辞已不可考[①]。并且，根据刘勰此话的上下文语境，张衡的“仙诗《缓歌》”当用五言写作。张衡《怨诗》用四言体，典雅蕴藉。汉代五言为新兴诗体，《缓声歌》作为乐府体五言，称其为“新声”涵盖了体式与音乐两个方面。张衡《缓声歌》取神仙题材，与乐府古辞《前缓声歌》正一致。刘勰出于复古宗经的思想，对汉代以来新兴的俗乐持批判态度，在音乐方面推崇雅乐，提倡中和之美。这里对张衡效乐府仙诗而作的《缓声歌》却给予好评，应该与游仙音乐具有特殊的清雅之美有关。《明诗篇》在追溯诗歌发展史时，秦代诗歌唯一提到的就是《仙真人诗》，曰：“秦皇灭典，亦造《仙诗》。”《史记·秦始皇本纪》载：“三十六年，荧惑守心。有坠星下东郡，至地为石。黔首或刻其石曰‘始皇帝死而地分’。……始皇不乐，使博士为《仙真人诗》，及行所游天下，传令乐人弦歌之。”《仙真人诗》的内容无外乎求神仙保其延年益寿。《明诗篇》又提及“正始明道，诗杂仙心”，及“景纯《仙篇》，挺拔而为俊矣”，可见刘勰对秦汉以来以神仙为题材的诗歌创作是颇为关注的。

汉代称为新声者，无非相和清商曲。而汉乐府游仙诗，因其题材内容

---

① 刘勰在同一篇又称秦始皇令博士所造《仙真人诗》为《仙诗》，曰：“秦皇灭典，亦造《仙诗》。”称郭璞《游仙诗》为《仙篇》，曰：“景纯《仙篇》，挺拔而为俊矣。”关于张衡的“仙诗缓歌”，范文澜注：“乐府古辞有《前缓声歌》”。范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1985，87页。

的特殊，又有其时盛行的神仙戏表演这一艺术背景，在众乐府艺术中是有其特殊风格的。汉代游仙音乐既受新兴的丝竹乐影响，善于抒情，营造缥缈的仙境，引人遐想，又因其舒缓和雅的声节之美，在俗乐艺术中最具有雅乐之音效。刘勰称为“雅有新声”，且对“仙诗”创作投注特别眼光，可能就有这方面的原因。

综上所述，在游仙诗的发展历程中，汉乐府游仙诗因直接生存于汉代盛兴的乐府艺术大环境中，无论是歌辞的文本内容，还是抒情格调，都有来自音乐艺术的影响。本文对汉代的神仙戏表演与游仙诗文本生成之间的关系进行了初步探讨。从缓歌清唱的音乐形态，对部分游仙诗的浪漫抒情格调加以阐释。

论清商乐与相和歌的合与分

——以相和歌、清商乐的历史演进为考察视角

陶成涛（西安，西北大学文学院，710127）

摘　要：相和歌是以演奏方式命名的古代乐种，清商乐是以乐理属性命名的古代乐种。二者在中国古代音乐史上也长期共存并相互交融。汉魏之际，民间的清商徒歌开始在上层社会流行，使得弦乐化的相和大曲演奏程式衰落，从而新生出以“××行”为典型代表的入乐歌辞，为中国文学史开辟了拟乐府诗这一新领域。汉魏清商徒歌和汉魏相和大曲融合后，在荀勖等人的改制下分为“三调曲”，并产生了新型匹配演奏的歌唱方式——“解”，对南朝绝句的繁荣有重要影响。“三调曲”中的“瑟调曲”在晋宋之际形成了“前艳后趋”的新型大曲模式。而江南的吴歌西曲由于在音乐特性上具有和瑟调曲一致的属性，很快受其影响雅化为清商新声。唐代燕乐中的“西凉伎”虽有羌胡之声，但依然保留了“三调曲”的音乐风貌，而“清商伎”就是南朝清商新声的遗存。

关键字：相和歌　清商乐　三调曲　行　解

作者简介：陶成涛，男，1986年生，陕西西安人，博士毕业于南京大学文学院。现为西北大学文学院讲师。主要研究方向为中国古代文学（唐代文学）、乐府学。曾发表《作为仪仗乐队性质的黄门鼓吹》（《黄钟》2014年第3期）、《游仙诗与音乐关系探析——以乐府游仙诗的生成为考察中心》（《北京社会科学》2015年第4期）等文章。

相和歌和清商乐是中国古代音乐史上的重要乐种，其中相和歌以演奏方式命名，清商乐以乐理属性命名。学界对于与相和歌和清商乐相关的

“三调”概念的归属，曾有一个长期的争议。王传飞《相和歌辞研究》之《绪论》总结云：

> 梁启超在《中国古代美文及其历史》的“汉魏乐府”一章中，……批评郑樵误读《宋书·乐志》，在《通志·乐略》中将清商三调归属相和歌是大错误，提出了不可将清商三调混属相和歌的观点。从此，相和歌、清商三调、清商曲的类属关系遂成为研究与论争的热点之一。梁氏的观点后为陆侃如《中国诗史》所继承，在该书中，陆氏并且只承认相和歌包括“相和曲”、“四弦曲”、“六引”三小类，而把三调和大曲看做是汉魏清商曲。……而黄节、朱自清在《乐府清商三调讨论》中，也就清商三调与相和歌的类属问题展开了讨论，黄节针对梁启超的观点为郑樵辩护，而朱自清则认为梁氏的说法有道理。①
>
> 关于相和歌、清商三调、清商曲的概念及离合关系，是这一领域的老问题了。……朱自清倾向于赞同梁说，陆侃如、冯沅君《中国诗史》亦取梁说，而黄节、萧涤非则持相反意见。20世纪五六十年代，王达津、阴法鲁等人就这个问题继续讨论，王氏同黄、萧，而阴氏则循梁氏观点。这个问题牵动了古典文学皆和传统音乐史学界好多学人，却没能形成统一的认识，进入80年代以来，这个问题仍在讨论之中。不过研究已经有了很大的深入和拓展。曹道衡《相和歌与清商三调》，逯钦立《相和歌曲调考》，王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》，三文在考辨相和与清商的关系的同时，也各从不同角度对相和歌的产生、来龙去脉以及其音律和演唱方式等，作了较深入的研究。②

曹道衡先生是梁启超观点的追随者，逯、王二先生是郑樵观点的支持者。但是，这三篇重要文章依然难以圆满解决以上这个论争的分歧。为什么呢？因为讨论“三调”属于相和歌或者属于清商乐不属于相和歌的前提是，相和歌和清商乐两个概念不存在交集。如果相和歌、清商乐是两个概念内涵外延清晰、无交集的乐种，那么非此即彼，这个讨论是成立的；如果相和歌和清商乐两个概念有交集，那么单方面的所属关系讨论是不能解决问题的。曹先生的文章论证清商三调不属

① 王传飞《相和歌辞研究》之《绪论》，北京大学出版社，2009，第9页。

② 同上书，第13页。

于相和歌，但同时又指出了二者存在互相使用共同歌辞这个事实[①]。而逯、王的文章又证明了清商三调属于相和歌范围之内[②]。我们认为，相和歌、清商乐两个乐种一个以演奏方式定义，一个以乐理属性定义，概念界定采用的是完全不同的标准，内涵和外延完全可能交叉。只有从这个角度思考，学界的长期争议才可能得到更通融的解释：相和歌和清商乐是两个有交叉关系的概念，“清商三调”既属于相和歌，又属于清商乐，是相和歌和清商乐的交集。

我们如果跳出“三调”的归属，就会发现，相和歌和清商乐这两个不同渊源的乐种在长期并存的历史时期，交叉、融合的动态景观是一直存在的。二者相互吸收、相互影响，最后各自都发生了几乎面目全非的演进与变化。

《乐府诗集》所著录的相和歌包含了相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调、清调、瑟调、楚调、侧调、大曲十种类型，这种著录并没有把相和歌在不同时期演化的类型以时间的顺序排列清楚，而是基本上采取并列兼收的资料汇编形式。“相和歌”本身就是一个内涵不断发展演进的乐种概念，其所包含的亚种，并不是一开始就包含在内的，而是在发展演进的过程中逐渐吸收、演化而来的。我们认为，《乐府诗集》所引材料从《元嘉正声技录》算起，也只能视为汉代相和歌在南朝宋的一个遗留形态，再加上《大明三年宴乐技录》《宋书·乐志》《古今乐录》等对遗留形态的记述汇总，学者仅仅依靠这些汇编材料对相和歌各期亚种之间的关联产生质疑和困惑，是并不奇怪的。我们需要从相和歌的演进发展角度，对这些亚种进行重新的考察，才能得出相和歌和清商乐分合关系的一些新判断。

一　相和歌的独立演进

我们认为，《乐府诗集》所著录的相和歌的类型，可以概括为相和歌

① 曹道衡先生认为郭茂倩把相和歌和清商三调“混为一谈”，并解释云：“我看是由于《宋书·乐志》等著录的相和歌杂有曹操曹丕之作，而清商三调中确实也有相和歌的歌词，使一些人认为相和歌就是清商三调似不难理解。”曹道衡先生认为曹操曹丕之作全部是清商三调，而相和歌出现曹操曹丕的作品，是迎合统治者的需要。而清商三调中混有相和歌，是由于本辞消亡，同时确实有一些共同的曲子等原因。见曹道衡《中古文学史论文集》，中华书局，2002，第122～134页。

② 详参《文史》第十四辑（中华书局，1982），又收入《逯钦立文存》，中华书局，2010，第346～359页；王运熙：《乐府诗述论》，收入《王运熙文集》第一册，上海古籍出版社，2014，第342～358页。

在两个重要阶段的不同形态：第一阶段是相和歌独立发展演进的阶段，第二阶段是相和歌和汉魏清商乐融合的阶段。“清商三调”正是二者融合后的产物。我们首先探讨相和歌独立发展演进的阶段。

相和歌在西汉时期是各地的民间俗乐。王运熙先生《说黄门鼓吹》一文已经指出在西汉末年，黄门乐人演奏相和歌的事实。并且认为汉代的黄门鼓吹乐“尤其以相和歌为首要部门，它是宴乐嘉宾时娱心意悦耳目的最美妙的乐歌”，并且认为这种用途和周代的房中乐相同，所以才会有《旧唐书·音乐志》中“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调”的说法①。王先生通过文献证明了黄门鼓吹演奏相和歌的事实，这反映了黄门鼓吹在西汉时期属于宫廷俗乐阶段。最初的各地俗乐在进入西汉宫廷之后，发生了匹配楚乐演奏方式的调整，形成了一种类似于楚乐的歌唱共性，我们称之为相和歌的生成。王传飞：《相和歌辞研究》中举出大量文献例证指出：“相和而歌在楚地世俗乐歌演唱中，尤其突出和流行。……入汉以来，深受楚文化影响的汉人也继承了楚地的和歌之风。”② 但是，作为汉代音乐代表的相和歌和楚乐的关系，王传飞却未详解。本文认为，按照一般的艺术规律，高级发展阶段的艺术表演形式往往稳定，低级发展阶段的艺术表演形式则容易受到高级艺术形式的影响。楚乐的一套演奏程序在汉代已经达到了高度繁荣和稳定状态，而新生的民间俗乐进入宫廷后，必然受到楚乐演奏形式的影响，产生相和而歌、歌而后“乱”的演奏形式。这种演变，实际上是汉代民间俗乐的雅化的第一步。我们认为，所谓的汉代相和歌，是汉代各地民间俗乐进入宫廷后，受到楚乐演奏方式影响、但同时又保留了各地音乐风貌（赵代之讴、郑卫之声）的乐种，并在发展过程中逐渐形成了具有多样性的演奏方式，但同时也保留了楚乐相和而歌的基本特性。今天我们看到的汉乐府保存下来的《上邪》《薤露》《蒿里》《东门》《孤儿行》《病妇行》《白头吟》等杂言体古辞都应该是相和歌这一阶段的遗存（这些古题原本没有“行”“吟”，在

① 《旧唐书·音乐志》：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声也。汉世谓之三调。”（见中华书局点校本，第29卷，第717页）；《乐府诗集》第26卷引此内容，后又云“又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调生于楚调，与前之三调，总谓之相和调。”见第376页，按，中华书局标点本《乐府诗集》将这段文字全视为《旧唐书·音乐志》之引文，误。

② 王传飞：《相和歌辞研究》，第二章《乐府相和歌艺术的产生与发展》，第44～49页。

清商乐融入相和歌后才产生，详后文）。

相和歌形成之后，为适应宫廷宴乐等场合的需要，进一步开始了雅正化的步伐，其表现是歌曲的弦乐化。相和歌开始以筝、瑟等丝竹乐器与舞蹈、歌声同时演奏。张衡《南都赋》所云“于是齐僮唱兮列赵女，坐南歌兮起郑舞。……结《九秋》之增伤，怨《西荆》之折盘。弹筝吹笙，更为新声；寡妇悲吟，《鹍鸡》哀伤”[1]、马融《长笛赋》所云洛客吹笛为《气出》《精列》，都说明了相和歌的这一形态。弦乐化是相和歌雅正化的最重要成果。这一形态应该在东汉中后期已经完成，并且在魏晋时期，我们还能从《琴赋》《笙赋》等音乐文学作品中看到当时社会上流行的笛、笙、琴、瑟等乐器演奏相和乐的事实。《乐府诗集》所著录的吟叹曲、四弦曲，应该都属于这一演进阶段。

相和歌独立演进的最终成果就是相和大曲的形成。其实从上一阶段相和弦乐乐化之后，相和大曲的生成就只差最后一步：一定数目的相和歌形成程式固定的演奏套路。一旦这种套路形成，大曲就已然生成。而且这种套路很有可能伴随着弦歌化的进程同时产生。上文我们指出，东汉中后期相和歌已经弦乐化，而且张衡《南都赋》中的描写已经带有声乐、器乐、舞蹈联袂的程式，已经可以称之为大曲[2]。到了魏晋时期，弦乐化的“引曲”已经极大丰富，并且次序也很清楚。嵇康《琴赋》云：“若次其曲引所宜，则《广陵》《止息》，《东武》《太山》。《飞龙》《鹿鸣》，《鹍鸡》游弦”[3]、潘岳的《笙赋》云：“尔乃引《飞龙》，鸣《鹍鸡》。《双鸿》翔，《白鹤》飞。子乔轻举，明君怀归。荆王喟其长吟，楚妃叹而增悲。”[4]《王子乔》《明君》《楚王吟》《楚妃叹》均是相和歌吟叹曲。《古今乐录》

---

① 李善注：“古乐府有《历九秋妾薄相行》，歌辞曰：‘齐讴楚纷纷，歌声上彻青云。’西荆，楚舞也。盘折，舞貌。张衡有《七盘舞赋》。……寡妇曲未详，古相和歌有《鹍鸡》之曲。”见《文选》第4卷，上海古籍出版社，1986，第158页。高步瀛《文选李注义疏》引朱珔曰：“寡妇不定为曲名。据《列女传》，陶婴夫死，守义，鲁人欲求之，作《黄鹄歌》有曰：‘夜半悲鸣兮想其故雄，嗟此寡妇兮泣下数行。’又《琴操》云：‘鲁妻室女倚柱悲吟，作女贞之辞。’二事略同，赋语或本此欤？”见《文选李注义疏》第4卷，中华书局，1985，第844页。

② “大曲”一般是指包罗器乐、声乐、舞蹈的综合音乐艺术。最早的大曲为祭祀性质的礼乐大曲，与礼乐大曲相对的是俗乐大曲，包括宴乐大曲。其中魏晋俗乐大曲和唐宋俗乐大曲是两个重要的阶段。详可参柏互玖《大曲的演化》，中国艺术研究院，2012年博士论文。

③ 《文选》第18卷，第845页。

④ 《文选》第18卷，第859页。

称吟叹曲“古有八曲，其《小雅吟》《蜀琴头》《楚王吟》《东武吟》四曲阙”①，这些曲目，已经形成“引曲”、“游弄”、“歌弦”、“送声”的固定程式了②。我们认为这种程式属于成熟的相和大曲。

但是，学界目前对于相和大曲的形成演变来源的认定，以逯钦立先生为代表，认为相和大曲生成于“瑟调”，主要特征是“前有艳后有趋”③。这种判断首先是对东汉中后期相和弦乐程式的相和大曲的忽视。其次，这种认识也是对“大曲”概念的狭义化理解。本文认为，汉魏时代相和歌歌弦游弄的固定演奏程式已经可以称之为大曲了，而且其规模和影响也超过了南朝大曲。汉魏相和大曲解体后，相和三调中的“瑟调”又发展处微缩版的前“艳”后“趋”的新大曲形态。

《乐府诗集》所列“大曲”之目以及解释，显然是受了《宋书·乐志》的影响。《宋书·乐志》的“大曲”之名，实际上是和汉魏相和大曲概念的混淆。其十五曲的演奏方式既有汉魏大曲的一些遗留，又加入了南朝大曲的特点。我们认为，瑟调名下的“大曲”，真实的演奏情况只能是南朝新生大曲。郭茂倩为之总结出“前有艳后有趋”④ 的模式是正确的。但汉代的相和大曲并不是如此，《古今乐录》云：“凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞。”⑤《黄老弹》是但曲七曲之一，按照张永《技录》的记载，属于与《鹍鸡》等曲并列的歌弦游弄⑥，可见《古今乐录》所云的

① 《乐府诗集》第29卷相和歌辞四吟叹曲引《古今乐录》，见第424页。

② 孙尚勇先生《相和歌表演程式演进考论》对相和歌的“始奏笛弄，次奏器乐八部弦、五部弦或七部弦，次奏正歌歌弦数部，最后奏送歌弦”的程式考证十分清晰。详参《文学遗产》，2014年第6期，第26页。

③ 逯钦立先生《相和歌曲调考》认为“‘大曲’是‘瑟调曲’的变体，王僧虔仍然把‘大曲’和‘大曲’的正体‘瑟调曲’放在一块，混而不分。直到沈约才把‘大曲’从‘瑟调曲’中分出来。沈约所以能做这种分门别类的工作，原因在于那时候的‘大曲’，已经由附庸‘蔚为大国’，不是‘瑟调’所能统治的了的”。王小盾先生《论〈宋书·乐志〉所载的十五大曲》也持此意见：“瑟调曲不仅作为清商三调的一调，参与了相和歌的弦乐；而且作为楚声的调式，实行了艳、趋、乱的弦乐化。这样就造成了多种曲调、多种风格的弦乐的并存，是代表中原音乐的相和歌同代表南方音乐的艳、趋、乱结合起来成为大曲，并最终导致大曲离开瑟调而独立。”收入王小盾《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》，上海音乐学院，2012，第44页。

④ 《乐府诗集》第43卷，第635页。

⑤ 同上。

⑥ 《乐府诗集》第41卷“楚调”题解云：“张永录云：‘未歌之前，有一部弦，又在弄后，又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹》、《飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡》游弦、《流楚》窈窕，并琴、筝、笙、筑之曲，王录所无也。’”见第599页。

“大曲”和郭茂倩（包括沈约）所云的“大曲”演奏方式并不相同。弦乐化的演奏方式显然属于汉魏大曲，而并非南朝大曲。

《乐府诗集》卷二十六记载汉代相和旧歌十七曲。这似乎给人带来误解认为汉代相和曲仅此十七曲，实际上，这十七曲之外的汉相和歌还是存在的，《宋书·乐志》所录瑟调中的《何尝》《白鸿》《洛阳令》古辞、《南都赋》所云《九秋》《西荆》、嵇康《琴赋》所云《广陵》《止息》《东武》《太山》《飞龙》等，应该大部分都是汉代相和歌。那么，文献中特意区别于其他类型而提到的“十七曲”或“十五曲”，应该是一组固定程式的大曲。《古今乐录》曰：“张永《元嘉技录》：相和有十五曲，一曰《气出唱》，二曰《精列》，三曰《江南》，四曰《度关山》，五曰《东光》，六曰《十五》，七曰《薤露》，八曰《蒿里》，九曰《觐歌》，十曰《对酒》，十一曰《鸡鸣》，十二曰《乌生》，十三曰《平陵东》，十四曰《东门》，十五曰《陌上桑》。……古有十七曲，其《武陵》《鹍鸡》二曲亡。”[①] 这段经典的汉相和曲材料，应该视为汉代相和大曲的材料。“十五曲”是一组演奏程式次序固定的大曲。这组大曲在魏明帝时期曾得到改制：“本一部，魏明帝分为二，更递夜宿”[②]，这段话应该是说，“相和十七曲”本来是一部大曲，魏明帝分为二部大曲，以作为宫廷夜晚轮流演奏的乐曲[③]。魏明帝以什么标准分割不得而知，但是到了荀勖领导的西晋乐府机构，“二部”就变成调式高低有别的平、清、瑟“三调”了。

---

① 《乐府诗集》第26卷，中华书局，1979，第382页。

② 《宋书》第21卷《乐》三，第603页。

③ 魏明帝对相和歌的改制，孙尚勇《相和歌表演程式演进考论》一文有所论述。孙文认为：魏明帝改制相和歌确定了两项事实，一是相和歌内部徒歌清唱地位下降而弦乐伴奏地位上升，二是相和十七曲从不独立演奏变为独立演奏，促使每一支曲子的器乐和歌词有了固定搭配。见《文学遗产》2014年第6期。按：孙氏的意见与本文不同，似可商榷。第一项孙氏所谓的清唱和器乐地位的升降变化实际上在清商乐融入相和歌后的最为明显，而且是清唱地位升高，而弦乐地位降低。第二项孙氏指出“相和十七曲开始是不独立演奏的”是正确的，但孙氏未能清晰说明十七曲不独立演奏的原因。正是由于十七曲汉相和歌是一套大曲，所以才不独立演奏。孙氏之所以未能清晰说明，是受王小盾先生“大曲生成于瑟调”观点的制约。而其所为魏明帝改制相和旧歌的重要工作之一就是将歌辞与乐曲的搭配固定下来，这一判断可能提前于相和歌的演进事实。孙氏是其将宋识、列和等人的造歌词行动判定在魏明帝时期，实际上，西晋荀勖才是宋识、列和等人的造歌词运动的直接领导者，王运熙《中古通俗乐曲的雅化与消亡》已有论述，收入《望海楼笔记》第2卷《乐府谈苑》，《王运熙文集》第五册，第124页。

二 汉魏清商乐的早期繁荣

清商乐是中国音乐史上以乐理概念命名的重要乐种，又称之为“清音”或“清调”。作为乐种概念得清商乐在不同的历史时期也有很大的变化。在清商乐未加入相和歌之前，清商乐的演进比较简单。但是，清商乐的渊源却很复杂。本文试图跳出对先秦汉魏零星材料的分析，改从听众审美文化心理的角度分析汉魏时期上层社会对清商乐的接受以及清商乐的早期繁荣。

现代学者很多注意汉魏时代重要的“以悲为美”的音乐美学观念。并认为“以悲为美”的形成有深刻的社会文化原因（对昔日汉王朝的奠念和对乱世的朝不保夕的恐惧以及末世的哀叹等等）。而论述“以悲为美”皆会首先引《韩非子·十过》的材料：

> 奚谓好音？昔者，卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而悦之。使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻，其状似鬼神，子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也。请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日而习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐封，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者，必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者，音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓清商也。”公曰：“清商固最悲乎？”师旷曰：“不如清徵。”公曰：“清徵可得而闻乎？”师旷曰：“不可。古之听清徵者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。”平公曰：“寡人之所好者，音也。愿试听之。”师旷不得已，援琴而鼓，一奏之，有玄鹤二八，道南方来，集于郎门之垝。再奏之，而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大悦，坐者皆喜。平公提

觞而起，为师旷寿，反坐而问曰："音莫悲于清徵乎?"师旷曰："不如清角。"平公曰："清角可得而闻乎?"师旷曰："不可。昔者黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤凰覆上，大合鬼神，作为清角，今主君德薄，不足听之，听之将恐有败。"平公曰："寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。"师旷不得已而鼓之，一奏，而有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年，平公之身遂癃病。故曰：不务听治，而好五音不已，则穷身之事也。①

文字故事性很强。首先学界对材料中"清商"、"清徵"、"清角"颇多引用，其次对材料中"平公大悦，坐者皆喜"与"固最悲乎"的反复疑问联系起来，认为是春秋时期（或韩非子时代）已经形成了以悲为美的审美心理的证据。本文认为，此材料中的"清商"、"清徵"、"清角"是调式概念②，是指分别以"清商"、"清徵"、"清角"三种主音音高来标示三种不同的音程关系。因此，本材料中的"清商"、"清徵"、"清角"是三种从低到高的音名。文中言"清徵"调演奏时，有玄鹤"延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声"的"宫商之声"才是唱名。"清角"调为最高调式，故文中言"黄帝合鬼神于西泰山之上"，亦是言调式之极高③。而且我们通过细读文本发现，晋平公所云的"悲"，并非指听众的心情，而

---

① 王先慎：《韩非子集解》，中华书局，1998，第63～65页。

② 杨荫浏《中国古代音乐史》"调式的运用"条云："《周礼·大司乐》篇中，有'圜钟（即夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽'，'函钟（即林钟）为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽'，'黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽'等说法。所谓'为宫'、'为角'……，是指宫调式、角调式而言。战国时代，调式的运用，已很普遍。"见第88页。

③ 曾智安《"清商"概念的三层内涵及相关的几个问题》一文认为，韩非子误，三个调式由低到高排列应该为"清商"、"清角"、"清徵"。参见《中国中古文学研究——中国中古（汉—唐）文学国际学术研讨会论文集》，学苑出版社，2005，第568～585页。本文认为，韩非子混淆了另一个概念，即三分损益法中五音相生次序的最后一项为角，"生黄钟小素之首成宫，……为徵……为商……生羽……为角"，（《管子·地员》）"始于宫，而穷于角"（《史记·律书》），而低音高音则"大不逾宫，细不过羽"（《国语·周语》）非角为最高音。可参见王光祈《中国音乐史》第二节《由五律进化成七律》，第10～19页。

是指音乐本身的一种有比较级的属性，而这种属性与不同调式的主音高度有直接关系。简单地说，这里的“悲”实际上是与音乐的调性高度直接相关，最初与听众的心情并无直接关系。

但是，到了魏晋时代，音高意义的“悲”和使人悲哀的“悲”的确产生了一种关联。汉魏人说一首“悲歌”，是兼有了“高音”的乐理属性和听众的情感共鸣。而且“音高”概念排在首位，如《古诗十九首》云“上有弦歌声，音响一何悲”、“当户理清曲，音响一何悲”[①]、伪苏武诗云“请为游子吟，泠泠一何悲。丝竹厉清声，慷慨有余哀”[②]、曹丕诗云“悲弦激新声，长笛吹清气。弦歌感人肠，四坐皆欢悦”[③]、王粲诗云“管弦发徽音，曲度清且悲”[④]、阮籍云“鸣雁飞南征，鶗鴂发哀音。素质游商声，凄怆伤我心”[⑤]。汉魏时代“以悲为美”的审美心理的实际上是对高音调音乐的一种共同的审美感知。汉魏晋时期流行的一种调性较高的音乐，汉魏人对这种高音调的新兴音乐的着迷，直接促成了“以悲为美”审美心理的形成。也就是说，“以悲为美”的音乐审美心理实际上来源于“以高音为美”的音乐审美风尚。这种调式较高的音乐的最主要代表，就是汉魏语境中的清商乐。

汉魏兴起于民间的清商乐具有最大的特点便是以商音为主音，乐曲的整体调式提高。与当时宫廷旋律偏轻柔的丝竹相和歌的美感有极大的不同，汉魏之际兴起于民间的清商乐是以凄厉标凌的“高音美”取胜[⑥]。这种对高音美的喜爱，成为汉魏晋时期非常典型的风尚。例如

---

① 分别见《西北有高楼》、《东城高且长》，《文选》第 29 卷，第 1345、1348 页。

② 苏子卿：《诗四首》其二，《文选》第 29 卷，第 1354 页。

③《善哉行》，《乐府诗集》第 36 卷，相和歌辞，第 537 页。

④ 王粲：《公宴诗》，《文选》第 20 卷，第 944 页。

⑤ 阮籍：《拟咏怀》其十，《文选》第 23 卷，第 1072 页。

⑥ 王敬安《清商调式简论》以四川宜宾僰人的乐曲为田野资料，分析指出：“清商在川南山区民歌中是一个常常出现的音。它与我们通常说的‘变化音’不同，它不是随歌词的语音、语调、语气、情绪的变化形成的，不具备装饰性，也不具备音高上的游移性。相反，清商是调式的一个基本音级，通常情形下清商在调式中直接取代的是商音，在音高上相当准确，具有相当的固定性，这是调式最基本的特征。清商的旋法也有其自身的规律，它不像西洋和声小调中主音上方的增四度音，强烈地倾向于调式属音，却常常下行到宫音。在一些民歌中，当角音不出现或出现较少的时候，清商也可以取代角音。”他以音乐实证说明了作为音乐调式和主音为清商音的民歌音乐所具有的特征。参见《音乐探索》，2003 年第 1 期。

在当时的名士皆能啸歌，长啸成为十分风靡的喜好，而啸歌的流行，实际上正是整个社会对于新兴起的“高音美”的迷恋。成公绥《啸赋》：“发妙声于丹青，激哀音于皓齿。响抑扬而潜转，气冲郁而熛起。协黄宫于清角，杂商羽于流徵。飘游云于泰清，集长风乎万里”[①]，其中的“哀音”“清角”“商羽”“流徵”都是对高音的赞美。[②]可以肯定，长啸具有高亢凄厉的独特美感，可以激发起人们内心的悲哀或慷慨的情绪。

除了啸歌，汉魏文人对这种高亢凄厉之美的喜好到了一种怪癖的程度：

> 王仲宣好驴鸣，既葬，文帝临其丧，顾语同游曰：“王好驴鸣，可各作一声以送之。”赴客皆一作驴鸣。[③]

驴鸣凄厉而高扬，正与清商音相类。《世说新语》及刘孝标注记载汉魏人喜好驴鸣还有两处。不独驴鸣，汉魏时期喜欢动物凄厉哀长的鸣叫成为一种风尚。《西京杂记》：“齐人刘道强，善弹琴，能作单鹄寡凫之弄，听者悲不能自摄”[④]；陶弘景《真诰》：“太上真人忽作凡人，径往问之：‘子尝弹琴耶？’答曰：‘在家时则弹之。’真人曰：‘弦缓何如？’答曰：‘不鸣不悲。’又问：‘弦急何如？’答曰：‘声绝而伤悲。’又问：‘缓急得中何如？’答曰：‘众音和合，八音妙奏矣。’”[⑤] 琴弦发声原理是弦松则音低，弦紧则音高，而这则材料中，不言音高，而言音“悲”，且也说到了“鸣”、“绝”这种非常形象的词语来指明高音特性，以及高音带来的“伤悲”的审美心理。如《管

① 《文选》第18卷，上海古籍出版社，第866页。

② 关于“啸”的音乐考察，详参范子烨《“互文性”解构与音乐学透视——成公绥的〈啸赋及啸史的相关问题〉》（《文学评论》2013年第6期）。范文引述莫尔吉胡等学者的观点并指出，“啸”即蒙古草原地区至今流行的“浩林潮尔”（Holin - Chor），俗称“呼麦”，长啸之音分为高声部和低声部，高音与低音同时从口腔中发出。

③ 《世说新语》伤逝第十七，“王仲宣好驴鸣”，刘孝标注：“戴叔鸾母好驴鸣，叔鸾每为驴鸣以悦其母。”同卷又有“王武子（济）好驴鸣”。见《世说新语汇校集注》，上海古籍出版社，2002，第543页。按，戴叔鸾，戴良，事见《后汉书》第83卷《逸民列传》。

④ 葛洪：《西京杂记》第5卷，《四部丛刊》影明嘉靖本。

⑤ （梁）陶弘景撰，赵益点校《真诰》第6卷《甄命授第二》，中华书局，2011，第101～102页。

子》所云“凡听商，如离群羊”[1]，不管是羊咩还是驴鸣，均是高音，也正是商音。钱钟书《管锥编》引《汪梅村先生集》：“调之淫哀，虽庄雅无益也。《乐记》之……郑、卫、宋、齐之音，《论语》之‘郑声’，皆调也，如今里俗之昆山、高平、弋阳诸调之类。昆山哗缓曼衍，故淫；高平高亢简质，故悲；弋阳游荡浮薄，故怨；聆其声，不闻其词，其感人如此，非其词之过也。”[2] 亦说明作为审美的悲感直接来源于音乐本身的“高亢简质”，“淫”、“悲”、“怨”其实是音乐调性的听觉感知，并非文辞风格之过，这种判断与本文开篇所引的《韩非子・十过》中卫灵公在濮水上听到的音乐、师旷所奏的音乐，道理上完全吻合。以上材料我们均可看出，高音调式的音乐与悲哀的审美心理有直接的对应和关联。

我们通过论述审美文化心理的“以悲为美”，正是想说明汉魏以来，受到这种审美文化心理的追捧，曲调高亢凄厉的清商乐在上层社会得到了非常广泛的喜爱。尤其以曹操父子以及建安七子的喜好为典型代表。

木斋《古诗十九首与建安诗歌研究》认为，十九首、苏李诗和曹丕曹植的诗，但凡提到乐曲，都是清商乐，如十九首的“清商随风发，中曲正徘徊”、“被服罗裳衣，当户理清曲”，苏李诗“欲展清商曲，念子不得归”、曹植“悲歌厉响，咀嚼清商”，以及一些没有明言是清商乐，但是可以确认为清商曲的如“弹筝奋逸响，新声妙入神”、“慷慨有余音，要妙悲且清”等都应指清商曲。并且认为，这些都是曹氏父子提倡清商乐之后的产物。[3]

《乐府诗集》清商曲辞题解云：“清商乐，一曰清乐，清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也。并汉魏以来旧曲，其辞皆古调及魏三祖所

---

① 《管子・地员》：“凡听徵，如负猪豕觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣窌中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。”见《管子校注》第 19 卷，地员第五十八，中华书局，2004，第 1080 页。

② 《管锥编》第一册，三联书店，2001，第 121 页。

③ 木斋：《古诗十九首与建安诗歌研究》，人民出版社，2009，第 77 页。笔者认同清商乐是曹操父子提倡而成为邺下文人创作的新风，从而对五言诗的形成起到了决定性的影响。但是，笔者并不认同《古诗十九首》是曹植所作，应该是曹植的创作有模拟《古诗十九首》的特点，因为《古诗十九首》实际上属于清商乐，是以清商乐为曲调的十九首曲辞，其产生年代当比建安十六年早一些，应以东汉末年至建安之初较为稳妥，其创作者可能是东汉一批功名无望的中下层文人或太学生。

作。”又引王僧虔所论云：“今之清商，实由铜雀。魏氏三祖，风流可怀。”[①] 这都是对清商乐在汉魏之际进入社会上层，受到曹操父子为代表的建安文人大力发扬的直接说明。所谓“九代之遗声”，是由于郑卫秦楚之歌曲中也有大量调式高的音乐，使得汉魏声乐风格的清商乐被强行与先秦具有清商调式的音乐发生渊源关系。[②]

建安时代，主要由三曹父子创制了大量清商乐乐府诗，这些乐府诗之所以在建安时代产生，必然与当时文人对清商乐的接受有直接关系。建安时代五言腾踊，正是受音乐的影响。学者往往因为误解《文心雕龙·乐府》中“子建士衡，亟有佳篇，并无招伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也”[③]，认为曹植、陆机的创作是脱离了音乐[④]。实际上，刘勰正是纠正谬说，指出曹、陆的诗篇具有适合音乐演奏的特征。三曹的因声填辞是清商乐雅化的第一步。三曹父子直接接受了民间的清商徒歌并将其付诸乐府。所以曹植大量五言诗都是新造乐府[⑤]，陆机继续发展了这个传统。

清商乐进入上流社会阶层之后，其受到当时已经发展到繁荣阶段的相和乐的影响是必然的。从建安时代到西晋中期，清商乐逐渐完成了与相和歌的融合。清商乐融入了相和乐曲之后，对相和乐曲的改变非常明显，相

---

① 见《乐府诗集》第44卷，第638页。

② 曾智安《“清商”概念的三层内涵及相关的几个问题》指出：历史上不同时期的“清商”概念极其混乱。不同时期的“清商”概念分别侧重与三种不同的内涵。这三个内涵分别是：（1）乐声本身，包括音、调式和调式音乐；（2）乐声风格；（3）官署制度。而历代所指的清商音乐，往往因对这三个内涵的不同侧重，而形成了实际上三种不同的所指：（1）清商调类的音乐；（2）清商风格（主要意味着美妙或高雅）的音乐；（3）清商署的音乐。曾文同时认为，宋玉《对楚王问》中所云比《阳春》、《白雪》更高的“引商刻羽杂以流徵”就是与调式相关的清商乐；《古诗十九首》、三曹时的“清商乐”以及吴歌西曲均属于乐声风格的清商乐。“清商三调”演奏于清商署，属于广义概念的相和歌。参见《中国中古文学研究——中国中古（汉—唐）文学国际学术研讨会论文集》，第568~585页。

③ 《中华古文论释林》魏晋南北朝卷收入《文心雕龙·乐府》，解释此句云：“曹植和陆机的一些佳篇，没有乐工制谱配乐，所以不能用乐器来伴奏，世俗之人不经思考，就称他们不配乐。”北京大学出版社，第202页。

④ 例如吴怀东《三曹与魏晋文学研究》认为“汉末建安时期已经出现了歌、诗分途的趋势”、“汉末建安前，文人们终于找到了诗这种书面诵读的形式……东汉中后期，诗、歌开始分途；汉末建安时期则以诗代歌”，此观点又见其《建安诗歌形态论》，发表于《安徽大学学报》1996年第2期。误。见安徽文艺出版社，2011，第137、152页；李成林：《曹植乐府之“乖调”探微》（《乐府学》第六辑，第215页）；崔建荣：《曹植乐府乖调研究》（漳州师范学院硕士论文，2011年）等，也是说曹植乐府脱离了音乐的束缚云云。

⑤ 向回《曹植乐府不入乐说质疑》引文献印证了曹植乐府诗的入乐情况。见《暨南学报》2008年第1期。

和乐曲首次按照调式高低加以区别，并且一些长期弦乐化的曲调重新匹配上曹氏父子的新歌辞。这个过程实际上就是“三调曲”的形成过程。荀勖“又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗”①，泰始十年（274），他领导的一批乐师（朱生、宋识、列和、郝生等），最终完成了相和歌和清商乐的匹配与融合②。

三　融合为“三调曲”的相和歌与清商乐

清商乐被纳入相和乐体系后，与相和乐大致按照调式高低一致或接近的原则划分，平缓柔和的乐曲被集中划分为“平调曲”，最能反映清商乐调式特征的乐曲命名为“清调曲”，比清商乐调式更高或转调更多样的被划为“瑟调曲”，后来“瑟调曲”中又分出“楚调曲”、“侧调曲”。具体的平、清、瑟三调的音乐特征，杨荫浏《中国古代音乐史稿》引《魏书·乐志》宋版原文“平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主”③ 而制

① 《乐府诗集》第26卷，相和歌辞题解，第376页。

② 王运熙先生《清乐考略》中“西晋清商乐的雅化”已经指出这个意见。详见《乐府诗述论》，收入《王运熙文集》第一册，上海古籍出版社，2014，第190页。

③ 按，此即音乐学界争论纷纭的“陈仲儒论乐”问题。三句话除了《魏书》之外，《通典》《册府元龟》《玉海》均有记载，然而颇不相同。《通典》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主”、《册府元龟》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以徵为主”、《玉海》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以羽为主”。中华书局点校本《魏书》据《通典》改为“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主”，见第2835页及校勘记第［二四］条。音乐学界对这三句话的文献问题以及乐理问题争论颇多。例如丁承运《清商三调音阶调式考索》（《音乐研究》1989年第2期）认为，文献之误的原因是各朝黄钟宫的音高不同而以当代臆测前代导致的混乱。徐荣坤《释相和三调及相和五调》（《天津音乐学院学报《天籁》2005年第1期》）认为原文当为“平调以徵为主”，因为以传统民乐作为实物考察，应用最多的是徵调式，应用最少的是角调式，相和歌没有任何理由这样奇怪。丁承运《汉唐清商乐调研究》（《汉唐音乐史国际研讨会》2009年10月西安）认为三调是一种简易便捷的古琴调弦定弦方法。再按，“调弦方法”说实本明人朱载堉《乐律全书》第18卷（四库全书本）：“按《魏书·乐志》曰：‘平调以角为主，清调以商为主，瑟调以宫为主。’已上三句，互见杜氏《通典》、《文献通考》，而人不晓其义。盖琴家谓琴一为宫，二为商，三为角，又谓黄钟为诸均主。……以角为主者，先上第三弦，吹黄钟律管令与散声协，是为平调也。以商为主者，先上第二弦，吹黄钟律管令与散声协，是为清调也；以宫为主者，先上第一弦，吹黄钟律管令与散声协，是为瑟调也。由是推之，古调当先上第四弦，吹黄钟以协之。而魏志不言者，盖古调乃琴之正调，而平清瑟皆变调也。”丘琼荪《燕乐探微》先承认“平调即下徵调，清调即正声调，瑟调即清角调”（凌廷堪语），后又反对此观点，认为“平调以角为主，清调以商为主，瑟调以宫为主”。本文认为，丘先生此论，应是将“调式论”（转下页注）

成下表，并解释云：“用现在的说法来说，平调相当于 fa 调式，清调相当于 sol 调式，角调相当于 la 调式。”①

十二律 / 相和三调	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟	清姑洗
平调	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫				
清调			商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		
瑟调					角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

前文论及汉代相和大曲的特征。魏明帝对汉代相和大曲已经有一分为二的改制。那么，荀勖等人对相和大曲重新划分为“三调曲”的改制，对于旧有大曲的演奏特性是怎么处理的呢？我们先看平调曲。《乐府诗集》引《大明三年宴乐技录》云：

> 平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。②

(接上页注③)和“定弦法”相混（参见上海古籍出版社，1989，第 38 ~ 39 页）。以上这些说法争议实际来自文献的不同记载，但最终要得到的结论是一致的，三调的音高关系是平调最低，清调高于平调，瑟调最高。再按，李健正先生《清平调与〈清平调〉》（载于《乐府学》第五辑）一文认为：“人们往往联想到‘角、宫、商’在这里是‘首倡而鸣’的主音。其实不然，古代既然已经有了‘五声宫商角徵羽，倡和相应而调和’，那么调式的名称就已经非常的明确，那就是‘宫商角徵羽’五种调式，而直到现在我们也还继续使用着这些调式。所以汉代也没有必要给他们加上‘平调’、‘清调’、‘瑟调’这样的别名。”李健正先生考证中国古代五声音阶之后的“二变四清”音阶，高卓发覆。然而，本文认为，在清商民间音乐以人声徒歌的演唱形式匹配并重新组建“三调”的环境中，实际上存在用一种具有代表性的主音来对清商民歌加以高低的区别分类，“平调曲”并不等同于“平调”、“清调曲”并不等同于“清调”、“瑟调曲”也并不等同于“瑟调”。这种区别分类与当时音乐实际演奏中音阶、音程意义的“清平调”以及隋唐时期的“清平调”概念内涵和使用对象并不相同。

① 引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第 133 页。

② 《乐府诗集》第 30 卷，第 441 页。

这组记录中的曲目序号很值得注意，结合上文“相和十五曲”的曲目序号，这应该是大明三年（459）作为一组大曲而固定演奏的实况纪录。

《长歌行》的古辞是“青青园中葵”，但是在魏晋乐府中，却改奏“仙人骑白鹿”以及魏文帝“西山一何高”，皆是游仙诗。而《鞠歌行》现存的陆机和谢灵运的歌辞也是游仙诗。《乐府诗集》平调曲题解又引王僧虔之前的张永《元嘉正声技录》云：“未歌之前，有八部弦、四器，俱作有高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送。”① 游仙诗实际上是相和大曲演奏中的游弄弦乐的丝竹相和音乐环境影响下的歌辞。这种“引曲”和“送声”的游仙诗歌辞在“相和十五曲”中也有明显反映。《气出唱》《精列》是“引曲”，《陌上桑》属为“送声”，在魏晋乐府的演奏中都是游仙诗，尤其《陌上桑》，在平调曲“晋乐所奏”的三曲居然变成了《楚辞·山鬼》的改版和曹操、曹丕的游仙诗。这些都说明了相和大曲演奏程式在平调曲中依然保留。只有瑟调的《陌上桑》才保留了“日出东南隅”的古辞，这也说明了瑟调曲是以单曲形式演奏的，没有作为大曲的局部受到一套固定的相和弦乐系统的影响。

同样，《大明三年宴乐技录》所录“清调曲”也出现了数字次序：

> 清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。……其器有笙、笛（下声弄、高弄、游弄）、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。张永《录》云：“未歌之前，有五部弦，又在弄后。”晋、宋、齐，止四器也。②

清调曲六首前二首《苦寒行》和《豫章行》都是明显的清商乐。因为二首乐曲的歌辞都具有“凄苦”的特点。中国民乐中一直存在“苦音音阶”，已经被证明是清商乐的遗留③。平调曲中的《从军行》歌左延年“苦哉远行人”，也可见清商乐在平调曲的情况。

---

① 《乐府诗集》第 30 卷，第 441 ~ 442 页。

② 《乐府诗集》第 33 卷，第 495 页。

③ 徐荣坤《苦音音阶的由来及其特征》（《音乐研究》1993 年第 2 期）、《再谈苦音音阶和它的两个特性音 Fa 与 ^{b}Si》（《音乐研究》1995 年第 1 期）两篇论文通过各地的大量实证证明“苦音音阶是古代清商音阶、燕乐音阶在民间的传存”这种说法是完全正确的，Fa 与 ^{b}Si 均属于高腔音阶。

但是，从清调曲的第三首《董逃行》开始，便又出现了古辞“吾欲上谒从高山”的游仙诗。最后一首《秋胡行》“魏晋乐所奏”也是曹操的“晨上”、“愿登”两篇游仙诗[①]。这个特点也是汉魏相和大曲弦乐程式的文学反映。

平调曲和清调曲均是具有汉魏相和旧式大曲演奏的遗留。而且这组套曲在演奏中，也产生了相和大曲不曾有的新变化。最大的变化是这两组套曲中间，出现了单曲化的表演倾向。最为明显的是被《古今乐录》称为“三妇艳”的一段音乐辞章片段的加入。《乐府诗集》平调曲题解云：

> 歌弦今用器。又有《大歌弦》一曲，歌“大妇织绮罗”，不在歌数，唯平调有之。即清调“相逢狭路间，道隘不容车”篇，后章有“大妇织绮罗，中妇织流黄”是也。张《录》云：“非管弦音声所寄，似是命笛理弦之余。”王《录》所无也，亦谓之《三妇艳》诗。

这段话是《古今乐录》引述《元嘉正声技录》和《大明三年宴乐技录》著录之后的对比补充。在平调曲中，“大妇织绮罗”一曲被安排做了歌弦送声，“不在歌数”。而在清调曲中，这种歌弦送声被绑定在《相逢行》的歌辞末尾，成为固定的单曲的一个附加乐段。张永指出这种现象“似是命笛理弦之余”，也就是说，“三妇艳”是清商乐派入相和歌之后的一个偶然剩下来无处安放的音乐片段。在平调曲中被当做歌弦送声，在清调曲中被安放在《相逢行》之后成为该单曲的一部分。这种现象，实际上表明了，清调曲相比平调曲、汉魏相和大曲其固定演奏程式的束缚力被削弱，而单曲化的独立搭配音乐片段以一种新型的演奏方式开始出现了。

我们再以清调曲最后一首《秋胡行》的变化为例，作为一组大曲的送声弦乐所在，曹操、嵇康所作的《秋胡行》被完全抛弃掉本事，而是歌唱符合弦乐游弄的游仙诗。到了傅玄，才开始第一次吟咏“秋胡戏妻”的本事，这种回归单曲本来面目的写作，实际上也是大曲程式的松散和逐渐解除导致的。

我们再来看瑟调曲的情况。《大明三年宴乐技录》著录瑟调曲，和以上二调不同的是，瑟调曲著录内容仅有曲名，没有序号。这一点很可能反映出，瑟调曲的演奏在王僧虔的时代，已经不存在套曲的固定程式了。而

---

① 分别见《乐府诗集》第34卷，第505页；第36卷，第526～528页。

且，《荀氏录》仅录瑟调6首15曲，到了王《录》竟然膨胀到38首之多，数量变化之大，在平、清二调套曲中都是没有的。

张永《元嘉正声技录》云“凡三调，弦歌一部，竟辄作送”，后在瑟调云“未歌之前有七部弦，又在弄后”，似乎瑟调曲的弦乐程式并没有消亡。但是在王僧虔《技录》中却无此记载（王《录》记载平调、清调曲均有歌弦，而瑟调、楚调曲无）。我们认为，这反映了元嘉时期（424～453）和大明三年（459）的音乐演奏差异。张永《录》和《荀氏录》属于瑟调曲的旧形态，王《录》是新形态。《宋书·乐志》所著录的“瑟调”，一曲六辞的《善哉行》应该是歌弦一部的遗留，而之后的“大曲”，则和王《录》的演奏形态相一致。弦歌式的三调旧式演奏和瑟调大曲的新式演奏被大致进行了区分，虽然在著录中受到传统正声雅乐的影响，依然著录了曹操父子的歌辞而导致对大曲概念的混淆，但我们依然可以看出瑟调中“前艳后趋”的新变化。瑟调曲在实际演进中促使了弦乐式的汉代相和大曲逐渐解体，“艳趋式”的单曲演奏程式和基于此产生了新式瑟调大曲开始兴盛。

我们知道，汉代相和大曲一组套曲中有固定的“引曲”和“送声”弦乐。“引”在曲前，“送”在曲后。然而我们并不认为瑟调大曲仅仅是相和大曲的单曲化、微缩版，我们更应该认识到，瑟调大曲的“艳”和“趋”有极其鲜明的高音特性。这一点逯钦立先生《“相和歌”曲调考》已经明确地指出来了[①]。黄仕忠《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》对“乱”和“趋”的音乐属性判断也颇为明确[②]。实际上，“艳”本身是魏晋人对于高音调式的一种审美判断，和清商乐的感知有相通之处，但在节奏上，清商乐偏长缓，给人以凄苦寒恻之感，艳歌偏急促，给人以明媚流丽

---

① 逯钦立先生《“相和歌”曲调考》云：“‘大曲’的艳，本来就是楚歌。左思《吴都赋》：‘荆艳楚舞’，注：‘艳，楚歌也’。《古乐录》云‘楚歌曰艳’，‘艳’既是楚歌，也就是南音。《乐府诗集》说‘艳曲生于南朝，胡音生于北俗。’进一步说，艳就是‘徵引’。《吴都赋》注：‘南音，徵引也，南国之音也。’是其证。‘引’、‘艳’一声而转，可表示同一种用法的曲名；而‘激徵’、‘激楚’均为楚声，又可证‘艳’、“徵引”的相同。而且‘艳’、‘引’全是曲头，用途也没有什么差异。那么，‘艳’、‘引’为南音的同一种曲头名称，便毫无疑问了，……‘瑟调’的加入，对于‘相和歌’，算是添了一个高调的新声。”见《文史》第十四辑，第233～234页。

② 黄仕忠通过文献和戏曲互证的方式考察得出“艳”和“趋”两者都是“繁音促节，交错纷乱”的演奏手法，艳与趋、乱均直接来源于楚声，“也是由多人合唱以引起正曲”的方式。见《文献》1992年第2期。

之感。陆机《艳歌行》中的描写即透露了这种玄机：“赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。”[①] 饶宗颐先生《论〈文赋〉与音乐》指出陆机探讨为文的五个要素“应、和、悲、雅、艳”、“虽一唱而三叹，固既雅而不艳”的“艳”正是这种音乐特性，是陆机认为最高的创作境界：“至若描写声音之美妙时，亦得用‘艳’字形容之。如繁钦称道薛访入神之处，谓为‘哀感顽艳’。倘借文赋语说之，即谓其所唱歌辞能悲又能艳，故尽善妙之能事。”[②] 左思《三都赋·吴都赋》“登东歌，操南音。胤《阳阿》，咏《韎任》。荆艳楚舞，吴愉越吟”[③] 可见，所谓的“艳”，“趋”其音乐文化渊源应当来自吴楚之地。谢灵运《会吟行》：“六引缓清唱，三调伫繁音”[④]，可见“三调曲”存在节奏紧凑的特征。这使得“艳”的音乐特性与“三调”中的一些音乐可以相互匹配融合，故而《乐府诗集》中相和歌辞瑟调中收入了几乎全部以艳歌为标题的曲子。

可以说，清商乐歌唱方式融入相和大曲演奏模式之后，生成了新的以高音美为追求的审美风格和演奏模式。“三调曲”的出现、瑟调大曲的生成都是一种典型的变化。

最后，我们论述一个重要的事实：“行”和“解”概念在清商乐融入相和歌后产生。汉代相和歌和相和曲不称“行”，也不分“解”。逯钦立先生《相和歌曲调考》一文已经明确指出到了“清商三调”才开始有“行”和“解”[⑤]。但是逯文对这个现象的解释是，三调的歌辞开始配上弦乐，“解”相当于弦的乐“部”，“行”就是弦乐伴奏的意思。本文认为，这种解释恰恰与事实相反。我们举《乐府诗集》卷三十平调曲题解为例，题解引张永《录》云“未歌之前，有八部弦、四器，俱作有高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送”，如果“解”相当于“部”，那么平调曲所记载的“解”数应该和这个记载中的八部或者一部相同，然而显然不同。

---

① 《玉台新咏》第3卷，题作《艳歌行》，见《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第101页。《文选》题云“日出东南隅行五言或曰罗敷艳歌”，见第1311页。《乐府诗集》取《文选》不取《玉台新咏》，不当。《玉台新咏》当时即为宫廷歌唱使用，更注重音乐性，而《文选》则以文辞收入，不如《玉台》近乐。或者在南朝时代，《齐瑟行》旧唱法已经不传，故而《艳歌行》代替了《日出东南隅行（篇）》。

② 参见饶宗颐《文辙：文学史论集》，《论〈文赋〉与音乐》，台湾学生书局，1991，第286~287页。

③ 《文选》第5卷，第231页。

④ 《文选》第28卷，第1316页。

⑤ 详参《文史》第十四辑，收入《逯钦立文存》，第356~357页。

"行"既是弦乐伴奏，那为何汉代弦乐伴奏的《武陵》《鹍鸡》等大量相和歌并无"行"之名称？其他如《文选》李善注《饮马长城窟行》解释为"曲"、颜师古注《汉书·司马相如传》中"为鼓一再行"为"曲引"、日本学者清水茂解释为"行钟"①、葛晓音先生解释为"趋"②，都是未能结合魏晋时期"三调"和清商乐融合这一乐府事实，因此并未通融，有待进一步阐明。

清商徒歌从被上层社会喜爱开始，就对相和乐产生了明显的影响，以"行"为题、以"解"为演奏单元的新型模式的产生，正是这种影响的产物。"行"最早当是民间歌谣的不伴奏徒歌形式，其产生年代应该与魏晋清商乐的时代一致。《国语》"辨祆祥于谣"，三国吴韦昭注："行歌曰谣。"③ 谣正是民歌。韦昭的时代正是清商乐流行的时代，况韦昭熟谙乐府，曾改制汉铙歌为吴鼓吹十二曲。所以，韦昭的意见最为接近魏晋乐府中的"行"。此"行"应当作"歌唱"解。汉代相和歌如《东光》《东门》《覲歌》《武陵》《鹍鸡》等都明确记载"但弦无歌"、"但弦无声"，其中一些曲子竟至消亡，这是相和大曲长期弦乐演奏，尤其是充当引曲和送声的歌弦游弄演奏的必然结果。这些汉代相和旧曲，到了魏晋时期大量被重新"造其歌声"。例如但曲，到了魏晋时期成了但歌④。魏晋乐府的制造歌辞运动从曹操父子开始，直到荀勖时期才由宋识等人最终完成。这些新造的歌辞，实际上体现了人声歌唱地位的大幅度提升。而这种提升，显然是曹操父子和当时的乐府受了清商乐民间"行歌"的影响。这就可以解释汉代相和歌曲名都没有"行"，而到了魏晋时代，绝大多数的相和、清商歌曲都带了"行"，这种重大的变化背后，正是"清商随风发，中曲正徘徊，

---

① 参见《乐府"行"的本义》，收入《清水茂汉学论集》，中华书局，2003，第328页。

② 见葛晓音《关于行之释义的补正》一文，收入《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，北京大学出版社，2012，第467页。按，葛晓音先生将"行"解释为"趋"，并不通融，因为"趋"是当时相和歌通用的一种演奏方式，陆机尚有《吴趋行》。再按，葛晓音先生认为"行"和"解"同时出现、相互补充的意见是高明的。

③ 见《国语》第12卷《晋语》六，见四部丛刊初编本；又见上海古籍出版社，1978，第410页。

④ 但曲七曲见第132页注⑥。《宋书·乐志》云："《但歌》四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人唱，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清彻好声，善唱此曲，当时特妙。自晋以来，不复传，遂绝。"此但歌，应该是"但弦无声"的但曲重新加入了清商歌唱后的名称。王僧孺《在王晋安酒席数韵》（《玉台新咏笺注》第6卷，第241页）诗云："但歌有清曲"，可见在东晋时但歌犹存。

谁能为此曲，无奈杞梁妻”的清商歌唱对相和歌的直接影响。所以我们认为，“行”的真正含义，是指“人声歌唱”，人声歌唱对于当时弦乐的改变，正是形成了以清商歌唱方式表演的相和歌（歌辞）。因此，原本相和旧曲的曲名，大多都加上了“行”，如《蒿里》成了《蒿里行》；《东门》成了《东门行》。所以，“行”的含义有二：第一，是指加入了清商乐人声歌唱的新式相和歌；第二，是指用于新式相和歌演唱的歌辞（包括民歌古辞和诗人拟作的乐府诗）。而同时代新造乐府中的“篇”，如《飞龙篇》《仙人篇》《白马篇》，亦是此意。

我们认为，“解”的概念也产生于魏晋时期，是因为“行”的加入而产生的相和歌演奏的新变。“行”是清商乐的传统人声演唱方式，当这种演唱方式进入相和系统的伴奏之后，丝竹伴奏的交替使得人声出现了单元化的小章节。也就是说，原本的人声清唱的整体乐曲被分割为适应弦部的小单元以适应于相和歌的配乐系统。于是，一种新型的演奏形式“解”就出现了[①]。《乐府诗集》所录曹操等人的清商乐本辞在魏晋乐府的演奏情况非常明晰地说明了这种变化。我们举曹操《苦寒行》为例[②]：

曹操本辞（清商乐）	晋乐府所奏（相和歌·清调曲）
北上太行山，艰哉何巍巍，羊肠坂诘屈，车轮为之摧，树木何萧瑟，北风声正悲，熊罴对我蹲，虎豹夹路啼，溪谷少人民，雪落何霏霏，延颈长叹息，远行多所怀，我心何怫郁，思欲一东归，水深桥梁绝，中路正徘徊，迷惑失故路，薄暮无宿栖，行行日已远，人马同时饥，担囊行取薪，斧冰持作糜，悲彼东山诗，悠悠使我哀。	北上太行山，艰哉何巍巍！太行山，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈，车轮为之摧。（一解） 树木何萧瑟，北风声正悲。何萧瑟，北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹道啼。（二解） 溪谷少人民，雪落何霏霏。少人民，雪落何霏霏。延颈长叹息，远行多所怀。（三解） 我心何怫郁，思欲一东归。何怫郁，思欲一东归。水深桥梁绝，中道正徘徊。（四解） 迷惑失径路，暝无所宿栖。失径路，暝无所宿栖。行行日以远，人马同时饥。（五解） 担囊行取薪，斧冰持作糜。担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼东山诗，悠悠使我哀。（六解）

① 逯钦立先生《“相和歌”曲调考》也注意到这种变化，但是其认为：“清商三调是相和歌的变体”，“相和歌本身不分‘解’，自因其本身是一种清唱”，逯钦立先生将“相和歌”看作是清唱的徒歌，而以清商三调是这种清唱的变体，这种观点也是对相和弦乐演奏的事实的忽视。当时只有清商乐是徒歌形式。逯钦立先生将清商乐徒歌看作是相和歌了。

② 《乐府诗集》第 33 卷相和歌辞八，第 496 页。

这种情况是清商乐进入魏晋乐府伴奏歌唱后发生改变的普遍现象，在《乐府诗集》相和歌辞所录平调曲、清调曲、瑟调曲及楚调曲中皆有反映。这种对于清商乐原本歌辞的“分解”是为了符合相和乐曲的演奏方式。再如楚调《怨歌行》①：

曹植本辞（清商乐）	晋乐府所奏（相和歌·楚调曲）
明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。借问叹者谁？言是客子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀时不开，妾心当何依？	明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。（一解） 借问叹者谁？自云客子妻。夫行逾十载，贱妾常独栖。（二解） 念君过于渴，思君剧于饥。君为高山柏，妾为浊水泥。（三解） 北风行萧萧，烈烈入吾耳。心中念故人，堕泪不能止。（四解） 沉浮各异路，回合当何谐？愿作东北风，吹我入君怀。（五解） 君怀良不开，贱妾当何依？恩情中道绝，流止任东西。（六解） 我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。（七解）

融入相和乐的清商乐被做了明显的改变，但是这种改变直接促使了清商乐地位的提升，也促进了人声歌唱地位的提高。因此是一种巨大的进步。从曹操、曹植等建安文人开始直到南朝士族，以“××行”为最典型代表的拟乐府诗开始登上诗歌舞台，为中国文学史开辟了一块新的领域。相比汉代乐府古辞寂寥的情形，拟乐府诗的正式登场，正是清商徒歌的汉魏清商乐对于中国文学史的巨大贡献。

同时，我们认为，“解”是清商乐配乐演奏后发生的对于人声歌唱的“肢解”所形成的片段单元，与《诗经》中的“章”在演奏中意义接近，但概念的渊源却大有不同。在清商徒歌融入而成为相和歌的时候，正如《宋书·乐志》《乐府诗集》所录乐府演奏的情形，六句一解或四句一解的形式非常普遍。而这种“解”的音乐单元在南朝清商新声中持续存在，直接使得拟乐府诗为了适应歌唱单元的需要而篇幅缩短。葛晓音先生指出：

① 《乐府诗集》第41卷相和歌辞十六，第610～611页。

“南朝乐府民歌的兴起，为五言绝句的发展带来了新的局面。晋宋清商曲辞绝大多数是五言绝句。后来由北朝传入南朝的梁鼓角横吹曲也以五言四句为主。……对乐府的模仿引起了文人创作五言四句体的浓厚兴趣，是促使南北朝五言绝句数量逐渐增多的基本原因。”[①] 在这种“解”式音乐单元流行的南朝，绝句的大量繁荣和“齐梁体”风格的长期风靡，都是清商乐与相和歌融合对中国文学史所做出的重要贡献。

汉魏相和大曲解体之后，“引曲”这种原本的相和大曲固定弦歌无所依存，也必然发生改变。《乐府诗集》相和六引题解引《古今乐录》曰：“张永《技录》相和有四引，一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引歌瑟调，东阿王辞。《门有车马客行》《置酒篇》并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙，宋为箜篌引有辞，三引有歌声，而辞不传。梁具五引，有歌有辞。”这则材料我们可以看出，“相和六引”实际上仅仅是对“相和引曲”这个业已解体的遗产的统称，并非具体指六种引曲，也并不同时存在六种引曲。“有歌有辞”的引曲和汉魏相和大曲中“但弦无歌”的引曲已经截然不同，面目迥异。元嘉时期，《箜篌引》就已经归入瑟调，剩下的“商引”“徵引”“羽引”明显让我们联想到“平调”、“清调”、“瑟调”，因为这种按照乐曲调式高低来重新整理（改变）相和歌的做法是非常一致的。“三调”加上楚调和侧调为“五调”，“五调”的演奏程式具有鲜明的区分音高的特点。而这种区分音高的自觉，定然是受到清商乐的启蒙。到了萧梁时代，沈约以宫商角徵羽“五音”匹配“五引”，都说明了清商乐和相和歌完成融合后，对汉魏相和大曲演奏模式的肢解和改变。

四 清商旧曲与清商新声的分别演进

王运熙先生《清乐考略》将清商乐分为汉魏清商旧曲和六朝清商新声，这是对清商乐发展精准的概括，该文指出：“清商旧曲从汉代到曹魏西晋，是日趋发展的时代，走的是上坡路；自五胡乱华、晋室南渡以后，是日趋衰亡的时代，走的是下坡路。”[②] 的确永嘉之乱后，吴歌西曲的地位

① 葛晓音：《论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》，《文学评论》1999年第1期。

② 《乐府诗述论》，《王运熙文集》第一册，第191~193页。

已经开始明显上升，逐渐从民歌转化为士大夫所喜好的“郑卫之声”，但是“三调”的雅乐正声的地位依然保持，并且喜好“三调”、痛斥吴声被当做卫道君子的楷模。直到刘宋之后的齐梁陈三代，吴歌西曲才开始在上层士大夫中广泛流行。同时，北方地区，“三调曲”也继续发展。在五胡十六国时期，“三调曲”在张氏前凉政权继续保存。虽然苻坚灭前凉也带回此乐到长安，但是我们认为，“三调曲”在后来吕光、沮渠蒙逊等后续凉州政权中持续存在，并且受到西域传来的龟兹乐的影响，最终成为在北魏、北周、隋、唐等朝代都非常重要的乐种——“国伎”或“西凉伎”[①]。

《隋书·音乐志》记载隋文帝定七部乐，第一为《国伎》，第二为《清商伎》，到了隋炀帝定九部乐，第一为《清乐》，第二为《西凉》。实际上，正好是二者位置的调换。隋炀帝曾在平陈后（时为晋王）任扬州总管，迷恋江南清商新声，所以将江南清商新声的《清乐》列在首位，将“三调”和龟兹乐的混血曲《西凉》列在了次位。

以“三调曲”为代表的清商旧曲历经社会动荡和艺术演化，最终在隋唐成为西凉伎的重要组成，这是清商旧曲的最后归属。《旧唐书·音乐志》载“惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅”[②]、“自周隋以来，管弦杂曲将数百，多用西凉乐”[③]、“讌享陈西凉乐、清乐”[④]，西凉乐虽杂有羌胡之声，但与其他西域音乐完全不同，《旧唐书·音乐志》“西戎之乐”不列西凉乐，正是这个原因。清商旧曲虽然历经多种新变，还是在隋唐燕乐中得以保存。

《隋志》记载刘裕北伐至关中，曾带回了北方的“三调曲”旧乐，这对于南朝宋宴乐正声地位的“三调曲”具有巩固意义[⑤]。但是，到了齐梁

---

① 《隋书·音乐志》原文曰：“《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。”见《隋书》第15卷，中华书局，1973，第377～378页；《乐府诗集》第44卷，第639页。

② 《旧唐书》第29卷，中华书局，1975，第1060页。

③ 《旧唐书》第29卷，第1068页。

④ 《旧唐书》第29卷，第1081页。

⑤ 按：《隋书·音乐志》认为隋文帝听到的清乐与刘裕北伐带回中原的清乐（即“三调”）有联系：“（清乐）苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。’……其歌曲有《阳伴》……”，这个判断有误。《阳伴》即《杨叛儿》，是西曲，可见隋文帝听到的清乐，自是江南清商新声，与汉魏清商三调无关。

时期，“三调曲”消亡的趋势已经不可逆转，朝廷宴乐开始演奏吴歌西曲雅化的舞曲和清商新声了。

我们认为，导致“三调曲”消亡的原因有二，第一是瑟调演奏方式的新变和瑟调大曲形成后对“三调”旧曲的冲击。第二是吴歌西曲由徒歌形式被加以管弦配乐，以接近瑟调的方式被演奏，完成了雅正化的转变，形成了宫廷宴乐和舞曲的清商新声，完成了对“三调曲”演奏地位的替代。《乐府诗集》所录的《清商曲辞》正是清商新声（也包括了未雅化之前的吴歌西曲）的清商乐。

瑟调曲的流行以及“前艳后趋”模式的新变，使得江南民歌非常容易和瑟调大曲产生融合。六朝的江南民歌和舞曲后来之所以被称为清商新声，与其本身在调式上与清商乐、瑟调的一致属性密切相关。例如“歌儿流唱声欲清，舞女趁节体自轻”①、“且养凌云翅，俯仰弄清音。所望浮丘子，旦夕来见寻”②、“长袂必留客，清哇咸绕梁”③，这些乐府诗所描写的都是江南新声，和我们之前论述的汉魏清商乐具有一致性。另外，清商新曲还有一个特点，便是节奏加快而繁复。如“《采菱》调易急，江南歌不缓。……不怨秋夕长，常苦夏日短。……殷勤诉危柱，慷慨命促管”④、“弹筝北窗下，夜响清音愁。张高弦易断，心伤曲不遒”⑤、“高张生绝弦，声急由调起”⑥，这些和瑟调的“艳”、“趋”这种曲调繁复高张的节奏也有一致之处。因此，吴歌西曲的雅化过程，正是吴歌西曲与瑟调的融合过程。吴歌西曲同样发生了适应瑟调“艳”、“趋”模式的匹配，但是本身的音乐风格得以保留，最终形成了新的宫廷宴乐——清商新声。

吴歌西曲在民间徒歌歌唱时，有所谓“和声”。如《子夜歌》和声有“子夜来”之语、《石城乐》和声有“妾莫愁”之语（后衍生出《莫愁乐》）、《乌夜啼》和声为“笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来”、《襄阳乐》和声中有“襄阳来夜乐”之语、《读曲歌》和声有“折杨柳”之语

---

① （梁）张率：《白纻歌辞》，《乐府诗集》第55卷，第802页；《玉台新咏》第9卷，第423页。

② 沈约：《夕行闻夜鹤》，《玉台新咏》第9卷，第443页。

③ 梁武帝：《戏作》，《玉台新咏》第7卷，第273页。

④ 谢灵运：《道路忆山中》，《文选》第26卷，第1247页。

⑤ 梁武帝：《弹筝》，《玉台新咏》第10卷，第511页。

⑥ 颜延之：《秋胡诗》，《文选》第21卷，第1006页。

（后衍生出《月节折杨柳》）等等①。我们认为，“和声”是民歌中增加抒情性的反复旋律，不同的歌曲位置并不相同，并且在民间传唱中可以灵活处理，不会像瑟调“艳”、“趋”那么固定。这是吴歌西曲民间歌曲性质的体现。在吴歌西曲加以管弦舞蹈和瑟调融合后，这种“和声”的位置就会被固定化，形成“送声”。王运熙先生《论六朝清商曲中的和送声》已经指出了乐府固定演奏吴歌西曲使用“送声”的情况。我们进一步认为，“送声”是吴歌西曲“和声”在匹配瑟调过程中发生的雅正化和程式化改变。如《古今乐录》所云“《子夜变歌》前作‘持子’送，后作‘欢娱我’送”②、“《欢闻歌》者，晋穆帝升平初歌，毕辄呼‘欢闻否’，以为送声，后因此为曲名”③ 等等。

王运熙先生还指出了“和声”从旧曲中独立成为新曲的现象，如《莫愁乐》从《石城乐》的和声演变为独立的单曲。这种现象的发生实际上首先是“和声”被分离出原歌，固定在“送声”的演奏单元，而这个单元的演奏受到听众更多的喜好，这才可能独立为单曲。这也说明了吴歌西曲雅化过程中，从“和声”到“送声”的匹配式转变。

《乐府诗集·清商曲辞》中的“倚歌”，应该是吴歌西曲雅化进程中的一个过渡状态。首先，从所录歌辞来看，“倚歌”依然是民歌口吻，属于民歌歌辞，而并非士大夫创作；其次，“倚歌”有固定的舞员和简单的配乐，属于宫廷演奏形态④。王运熙先生指出：“《南齐书》卷七东昏侯纪称‘帝在含德殿吹笙歌作《女儿子》’，则齐时已有倚歌了（但《齐书》并无倚歌这个名字）。到梁代，倚歌似更流行，……有专名为童子倚歌的，倚歌在这时一定更发达了。可怪的是徐陵编的《玉台新咏》，也无倚歌这名称。《玉台》卷十有近代杂歌三首，为《浔阳乐》《青阳度》《作蚕丝》三曲，不称倚歌；又有《丹阳孟珠》歌一首，亦不题倚歌。”⑤ 我们认为，齐梁时代，吴歌西曲雅化过程中，倚歌的地位非常重要，但是在萧梁之后，清商新声已经形成，倚歌便完成了使命，逐渐淡出，所以《玉台新咏》不

---

① 参见王运熙《论六朝清商曲中的和送声》，《乐府诗述论》，第 90 ~ 103 页。

② 《乐府诗集》第 45 卷，第 655 页。按，此王运熙先生认为有误，送声当在尾，前一句当是对《子夜歌》而言，并非为《子夜变歌》歌言：“大概歌者唱完《子夜歌》的持子送声后，接唱《子夜变歌》，故《乐录》如是云云。”参见《乐府诗述论》，第 90 页。

③ 《乐府诗集》第 45 卷，第 656 页。

④ 王淑梅：《西曲倚歌考论》对此论述较详，可参。见《上海大学学报》2007 年第 2 期。

⑤ 《吴声西曲的产生时代》，《乐府诗述论》，第 13 页。

称倚歌。

从东晋末至萧梁前期，大量的吴歌西曲被上层士大夫和统治者从民间采集后加以“制作”完成。如《前溪歌》为东晋车骑将军沈玩所制、《襄阳乐》宋随王诞闻女谣而作、《碧玉歌》为孙绰所制（汝南王妾碧玉善歌)、《桃叶歌》为王献之所作（其妾善歌)、《乌夜啼》刘义庆作（其妾闻乌)、《估客乐》齐武帝作（帝少年时游樊邓)、《襄阳白铜蹄》梁武帝作（帝镇雍时闻童谣)，这些都促使了吴歌西曲的雅化。上层社会和宫廷所流行的笙箫琴瑟的音乐环境以及歌舞欢宴的场合必然对吴歌西曲产生重大影响。到了梁武帝天监十一年（512）冬，“武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲”[①]，我们认为，经过梁武帝这样大规模的改制，作为新型宴乐正声的清商大曲已经形成。

清商新声在梁陈时代持续发展，大量清商新声被诗人用来拟作乐府诗，形成了对中国文学史影响广泛的“宫体”、“玉台体”诗歌。虽然清商新声后来在隋唐不断被儒家保守音乐观念者斥为“靡靡之音”、“亡国之音”，但是经历了齐梁陈三代发展的清商新声，已经取得了极高的艺术成就，在隋唐时代亦得到了极大的继承，“清商伎”直接继承了江南清商新声，而“燕乐”、“法曲”亦吸收了大量清商新声的乐曲和乐调。隋唐时代江南民间的清商乐也一直继续发展，并持续地影响着唐代诗人的创作出《春江花月夜》《子夜吴歌》《长干曲》这样的杰出作品。

五　结语

本文以相和歌、清商乐的演进为主要脉络，探讨汉魏到六朝相和歌与清商乐的两次融合对二者所产生的明显的“作用与反作用”的改变。第一次是汉魏清商徒歌融入汉魏相和大曲，第二次是江南吴歌西曲融入相和瑟调大曲。并且探讨在这两次融合之后，又因为音乐本身的艺术发展规律以及社会的动荡分裂而产生的分离和流亚。在这一过程中，弦乐、引曲、相和大曲、“三调曲”、“××行”、“解”、西凉乐、瑟调大曲、“艳”、“趋”、“和声”、“送声”、“倚歌”、清乐等种种音乐形态相互影

① 《乐府诗集》第50卷，第726页。

响相继交织生成。这些丰富且重要的变化和演进，正是清商乐、相和歌这两种音乐属性不尽相同、雅化程度不尽相同的乐种在从汉末到唐初长达五百年时间内不断从合到分、从分到合的互动结果。中国音乐史和文学史上更多因之生成的重要现象和动态景观，还有待学界更为深入的探究和发掘。

《乌夜啼》音乐形态研究*

何江波（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《乌夜啼》因刘义庆家人闻乌夜啼明日赦免的本事而创调。在流传过程中逐渐演变为西曲、舞曲、琴曲三种形态。西曲、舞曲《乌夜啼》逐渐失传，琴曲《乌夜啼》一直传承，直至今日。表演方面，多为后世琴曲演奏。唐代琴曲《乌夜啼》属角调，明清时期变为羽调。《乌夜啼》本身具有舞蹈属性，梁以前舞员十六人，唐代《乌夜啼》属软舞。创作方面，《乐府诗集》所收歌辞或为依声作诗或为赋题拟作，其中李白所作影响深远。后世创作中，《乌夜啼》主要有三种体式，即五言同韵体、七言同韵体、七言转韵体。李白之后，七言转韵体成为《乌夜啼》主流体式。

关键词：《乌夜啼》　创调　流传　表演

作者简介：何江波，男，1987年生，河北保定人。现为首都师范大学文学院2013级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

《乌夜啼》是西曲歌之著名乐曲，诗、乐、舞三位一体。初唐已入为琴曲，并以琴歌形式流传至今。同时唐人归之为软舞曲。《乌夜啼》何时创调、本事如何？其中复杂的流变关系究竟如何形成？《乌夜啼》所属曲调、舞蹈形制、歌者、舞态等表演情况具体如何？解答以上问题，就必须全面观照《乌夜啼》之创调、表演、流变、创作等情况。

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）阶段性成果。

一　创调情况

《乌夜啼》创调情况主要包括作者、本事、创调时间等方面。

（一）本事

《乌夜啼》创调情况最早见于《初学记》引《琴历》：

> 琴曲有《蔡氏五弄》……《乌夜啼》《楚明光》……《畅志清》《蟹行清》《看客清》《便僻清》《婉转清》。注曰："宋临川王义庆为江州刺史，为文帝所征，家人大惧，妓妾夜闻乌啼，忧思而成曲。"①

虽然《琴历》记载的是琴曲，但解题的内容却是清商曲《乌夜啼》。此处记载较为简单，单说刘义庆当时为江州刺史，且作者非刘义庆，而是妓妾。

《旧唐书》卷二十九记载更加详细：

> 《乌夜啼》，宋临川王义庆所作也。元嘉十七年，徙彭城王义康于豫章，义庆时为江州，至镇，相见而哭，为帝所怪，征还宅，大惧。妓妾夜闻乌啼声，扣斋阁云："明日应有赦。"其年更为南兖州刺史，作此歌。故其和云："笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来。"今所传歌，似非义庆本旨。辞曰："歌舞诸少年，娉婷无种迹。菖蒲花可怜，闻名不相识。"②

《通典》基本相同。③《旧唐书》及《通典》所载当据《宋书》而来。其中主要涉及彭城王刘义康、临川王刘义庆，时间为元嘉十七年。

《教坊记》记载有所不同：

> 乌夜啼，宋彭城王义康、衡阳王义季，帝囚之浔阳，后宥之。使未达，衡王家人扣二王所囚院曰："昨夜乌夜啼，官当有赦。"少顷，

① （唐）徐坚撰《初学记》第16卷，中华书局，1962，第386页。

② 《旧唐书》第29卷，中华书局，1975，1065页。

③ （唐）杜佑撰，王文锦等点校《通典》第145卷，中华书局，1988，第3703页。

使至，故有此曲。亦入琴操。[①]

《乐府诗集》卷四十七引《教坊记》曰：

> 乌夜啼者，元嘉二十八年，彭城王义康有罪，放逐。行次浔阳，江州刺史衡阳王义季留连饮宴，历旬不去。帝闻而怒，皆囚之。会稽公主，姊也。尝与帝宴洽，中席起拜，帝未达其旨，躬止之。主流涕曰："车子岁莫，恐不为陛下所容。"车子，义康小字也。帝指蒋山曰："必无此，不尔，便负初宁陵。"武帝葬于蒋山，故指先帝陵为誓。因封余酒寄义康，旦日曰："昨与会稽姊饮乐，忆弟，故附所饮酒往。"遂宥之。使未达，浔阳、衡阳家人扣二王所囚院曰："昨夜乌夜啼，官当有赦。"少顷使至，二王得释，故有此曲。[②]

任半塘先生《教坊记笺订》以《乐府诗集》所引文字为主，同时在末尾并入《教坊记》传世本"亦入琴操"四字。[③]

王立增《〈乌夜啼〉本事考》认为，"崔氏所言，明显的错误有二：一是人物误，江州刺史非为'衡阳王义季'，而是临川王义庆。这一点已被郭茂倩在《乐府诗集》卷四十七《乌夜啼》题解中指出；二是时间误，崔氏云此事发生在'元嘉二十八年'，又言'历旬不去'，可以推断最早也应发生在元嘉二十八年的二三月间，然而刘义康死于元嘉二十八年正月，因而在时间上出现抵牾之处"。[④] 王立增这两点判断是正确的。王立增所言"错误一"，郭茂倩按语"史书称临川王义康为江州，而云衡阳王义季，传之误也"[⑤]，"义康"应为"义庆"；"错误二"，以元嘉二十八年为判断时限，不够信服。为弄清楚刘义康、刘义庆、刘义季之间的关系，下文将对三人相关信息分别简单概括如下：

《宋书·文帝本纪》：

> （元嘉十七年）冬十月戊午，前丹阳尹刘湛有罪，及同党伏诛。大赦天下，文武赐爵一级。以大将军、领司徒、录尚书、扬州刺史彭

① （唐）崔令钦等著《教坊记·北里志·青楼集》，古典文学出版社，1957，第14页。
② （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第47卷，中华书局，1979，第690页。
③ 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局，2012，第175～176页。
④ 王立增：《〈乌夜啼〉本事考》，《贵州文史丛刊》2008年第1期。
⑤ （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第47卷，中华书局，1979，第690页。

城王义康为江州刺史，大将军如故……戊寅，卫将军临川王义庆以本号为南兖州刺史。①

《宋书·刘义庆传》：

在京尹九年，出为使持节、都督荆雍益宁梁南北秦七州诸军事、平西将军、荆州刺史。……（元嘉）十六年，改授散骑常侍、都督江州豫州之西阳晋熙新蔡三郡诸军事、卫将军、江州刺史，持节如故。十七年，即本号都督南兖徐兖青冀幽六州诸军事、南兖州刺史。②

《宋书·刘义季传》：

（元嘉）十六年，（义季）代临川王义庆都督荆湘雍益梁宁南北秦八州诸军事、安西将军、荆州刺史，持节如故。给鼓吹一部……二十年，加散骑常侍，进号征西大将军、领南蛮校尉……二十一年，为都督南兖徐青冀幽六州诸军事、征北大将军、开府仪同三司、南兖州刺史，持节、常侍如故。③

《宋书·刘义康传》：

（元嘉）十七年十月，乃收刘湛，付廷尉，伏诛……改授都督江州诸军事、江州刺史，持节、侍中、将军如故，出镇豫章。停省十余日，桂阳侯义融、新喻侯义宗、秘书监徐湛之往来慰视。于省奉辞，便下渚。上唯对之恸哭，余无所言……二十二年……于是免义康及子泉陵侯允、女始宁丰城益阳兴平四县主为庶人，绝属籍，徙付安成郡……二十八年正月，遣中书舍人严龙赍药赐死。义康不肯服药，曰："佛教自杀不复得人身，便随宜见处分。"乃以被掩杀之。时年四十三，以侯礼葬安成。④

由此可知，刘义康于元嘉十七年出为江州刺史。此前，刘义庆曾任荆州刺

① 《宋书》第5卷，中华书局，1974，第87页。

② 《宋书》第51卷，中华书局，1974，第1477页。

③ 《宋书》第61卷，中华书局，1974，第1654～1655页。

④ 《宋书》第68卷，中华书局，1974，第1791～1797页。

史，元嘉十六年，刘义季代之，刘义庆改为江州刺史。元嘉十七年，因刘义康为江州刺史，故而改为南兖州刺史。而刘义季自元嘉十六年代刘义季为荆州刺史，直到元嘉二十一年改为南兖州刺史，并无江州刺史经历。《教坊记》所载颇为不实。“会稽公主”一段乃摘录自刘义康本传，此事发生于“义康南上后，久之”，又在元嘉二十二年范晔谋反之前。既然是“久之”，则与元嘉十七年刘义康、刘义庆之事并无直接关系。至于“历旬不去。帝闻而怒”则未见，反倒刘义康“停省十余日”发生在出镇之前，包括皇帝在内诸官前来“慰视”。故而《教坊记》之文乃拼凑而成，语多舛误。

关于《乌夜啼》本事，另有一说。《乐府诗集》卷六十引李勉《琴说》：

> 《乌夜啼》者，何晏之女所造也。初，晏系狱，有二乌止于舍上，女曰：“乌有喜声，父必免。”遂撰此操。按清商西曲亦有《乌夜啼》，宋临川王所作与此义同而事异。①

王立增认为琴曲《乌夜啼》解题所言何晏之事也是《乌夜啼》本事。“因为《乌夜啼》在中古时期是琴、歌、舞三者合一的。庾信《乌夜啼曲》曰：‘促柱繁弦非子夜，歌声舞态异前溪’，由此可证，该曲既是琴曲，又为歌曲、舞曲。其在琴者便为琴曲。何况说郛本《教坊记》还明言乐府诗《乌夜啼》‘亦入琴操’，所以，李勉所记也是乐府诗《乌夜啼》的本事”。② 这种论断有几方面不足：第一，清商曲大多使用琴作为伴奏乐器，但不能以此推断皆可为琴曲，所谓“其在琴者便为琴曲”，有失妥当。第二，西曲舞曲大多诗、乐、舞三位一体，而非琴、歌、舞一体，将琴作为单独的乐器与歌、舞并列，割裂了清商曲的用乐形制。第三，既然庾信诗曰“促柱繁弦非子夜”，则说明所用乐器并非琴，而当是筝、瑟一类乐器。所以庾信所作仍是西曲《乌夜啼》，而非琴曲《乌夜啼》。第四，说郛本《教坊记》“亦入琴操”正说明西曲《乌夜啼》与琴曲《乌夜啼》有所不同，故而注明。“既是琴曲，又为歌曲、舞曲”的论断将其等同一物。第五，琴曲多有托古之事，《乌夜啼》如若果真为何晏所作，则不至于《琴

---

① 《宋书》第60卷，中华书局，1974，第872页。

② 王立增：《〈乌夜啼〉本事考》，《贵州文史丛刊》2008年第1期。

说》之前不见记载。故本文认为《乌夜啼》之本事为刘义庆之故事。

（二）作者及创调时间

《乌夜啼》之作者问题稍有争议。《初学记》小注曰“妓妾夜闻乌啼，忧思而成曲”[①]，则作者为刘义庆之妓妾。《旧唐书》载“其年更为南兖州刺史，作此歌……今所传歌，似非义庆本旨”[②]，则作者为刘义庆本人，且《旧唐书》作者亦认为此曲作者为刘义庆。刘义庆及其妓妾，很可能共同参与了创作，故而归之于刘义庆名下。创作时间二说差异不大，基本都是刘义庆得知无罪之时。

二 表演情况

表演情况包括歌者、舞者、所属乐调、所用乐器、舞容舞具等方面。

（一）歌者

《乌夜啼》歌者并不多见，著名歌者有谢大。《乐书》卷一百二十八：“教坊谢大善歌，尝唱《乌夜啼》，明皇亲御箜篌和之。”[③] 从表演场所及用乐规格来看，当时唐玄宗娱乐活动，故而有此盛景乐事。

琴曲演奏者有薛乌夜、许诜等。

> 徐诜，字和仲，其先钱塘人……诜自曾祖逮其父皆以琴名世，而诜尤妙，得心应手，趣自天成。时游江湖，大为知音者推让。有薛生者，不知何郡人，善琴操《乌夜啼》，号“薛乌夜”，每请和仲鼓之，弗许。薛求好事者邀和仲为鼓此曲，薛生隔壁潜听。既已，趋出，拜伏几下曰：“愿为弟子，幸不虚此生。”以故称徐门琴曰浙操，所制有《文王思舜操》，凡为订正者号为神品，曰“梅雪窝删润谱”。[④]

① （唐）徐坚撰《初学记》第16卷，中华书局，1962，第386页。

② 《旧唐书》第29卷，中华书局，1975，1065页。

③ （宋）陈旸撰《乐书》第164卷，台湾商务印书馆，1986，第211册，第565页。

④ （明）徐象梅撰《两浙名贤录》第48卷，浙江古籍出版社，第4册，第1248页。

（二）所属曲调

西曲《乌夜啼》之曲调无从考证。而琴曲《乌夜啼》之曲调有角调、羽调两种。如白居易《池鹤八绝句》之《乌赠鹤》："与君白黑太分明，纵不相亲莫见轻。我每夜啼君怨别，玉徽琴里忝同声。"小注曰："琴曲有《乌夜啼》《别鹤怨》。"《鹤答乌》："吾爱栖云上华表，汝多攫肉下田中。吾音中羽汝中角，琴曲虽同调不同。"小注曰："《别鹤怨》在羽调，《乌夜啼》在角调。"① 白居易不仅将《乌夜啼》与《别鹤操》并列，而且注明曲调为角调。至明清时期，《乌夜啼》曲调变为羽调，如《浙音释字琴谱》将《乌夜啼》归为"羽意"，并解题曰："希仙曰：'考之羽数四十有八，声阴中之阴，最清也。位于五弦，专之而为羽调，有清爽之音。'"② 又郑以伟《琴谱序》曰："羽调有《乌夜啼》、《玉树临风》，今无之，而益之以《汉宫秋》。"③ 可见《乌夜啼》虽然一直以琴曲流传，但所属曲调发生了变化。

（三）舞蹈

西曲《乌夜啼》本身具有舞蹈属性，《乐府诗集》卷四十七引《古今乐录》曰："《乌夜啼》，旧舞十六人。"④ 根据《古今乐录》对于西曲舞曲的表述习惯，可知《乌夜啼》同其他西曲舞曲一样，梁以前的舞蹈规模为十六人。唐代《乌夜啼》依然有舞蹈形式流传，下文将详论。

三　流变情况

《乌夜啼》自创调始，一直流传。《乐府诗集》收录《乌夜啼》八首古辞及梁简文帝、刘孝绰、庾信、杨巨源、李白、顾况、李群玉、聂夷中、白居易、王建、张祜等人所作歌辞。⑤ 杜佑《通典》卷一百四十六：

---

① （唐）白居易著《白居易集笺校》第 36 卷，朱金城笺校，上海古籍出版社，1988，第 2533～2534 页。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第 1 册，第 230 页。

③ （清）黄宗羲编《明文海》第 318 卷，中华书局，1987，第 3274 页。

④ （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第 47 卷，中华书局，1979，第 690 页。

⑤ （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第 47 卷，中华书局，1979，第 691～694 页。

“清乐者……大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有：《白雪》……《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》……《泛龙舟》等共三十二曲。”[①] 可见初唐时，西曲歌《乌夜啼》仍被传唱。

《乌夜啼》在唐代演变为软舞曲，其来源则是西曲《乌夜啼》本身所配舞蹈。西曲舞曲歌舞一体，而唐代《乌夜啼》似乎歌舞各自独立存在。《教坊记》曰：“《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属谓之软舞。”[②]《文献通考》卷一百四十五曰：“唐教坊乐《垂手罗》、《回陂乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属谓之软舞，《阿辽》、《柘枝》、《黄章》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属谓之健舞。”[③] 软舞、健舞的区分，将《乌夜啼》舞蹈特性独立出来，成为一种可以单独欣赏的艺术形式。

《乌夜啼》至宋元时期还被用作词牌、曲牌名。但无论内容还是体式，都与西曲《乌夜啼》抑或琴曲《乌夜啼》无涉，故而不论。

后世《乌夜啼》多以琴曲流传。《乌夜啼》入为琴曲，来源颇早。唐徐坚《初学记》引《琴历》曰：“琴曲有《蔡氏五弄》……《乌夜啼》、《楚明光》、《石上流泉》……《中挥清》、《畅志清》、《蟹行清》、《看客清》、《便僻清》、《婉转清》。”[④] 可见当时《乌夜啼》已经入为琴曲。题下小注：“宋临川王义庆为江州刺史，为文帝所征，家人大惧，妓妾夜闻乌啼，忧思而成曲。”说明琴曲《乌夜啼》来源于西曲歌《乌夜啼》。而郭茂倩于张籍《乌夜啼引》解题引李勉《琴说》曰：“《乌夜啼者》，何晏之女所造也。初晏系狱，有二乌止于舍上，女曰乌有喜声，父必免。遂撰此操。”当为托古之辞。

又有将《乌夜啼》误归于“河间杂弄”者，《白氏六帖事类集》卷十八“五曲、十二操、九引、二十一章”小注：

有河间杂弄二十一章。琴历曰：“琴曲有蔡氏五弄，双凤，离

---

① （唐）杜佑撰，王文锦等校点《通典》第146卷，中华书局，1988，第3716～3717页。

② （唐）崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第28页。

③ 《文献通考》第145卷，中华书局，2011，第7册，第4382页。

④ （唐）徐坚等著《初学记》第16卷，中华书局，1962，第386页。

鸾……乌夜啼楚明光……宛转清。”①

似乎《琴历》所载《乌夜啼》属于“河间杂弄二十一章”。但这是截取《琴操》之末句与《琴历》合并而成，初学记卷十六：“《琴操》曰：‘古琴曲有歌诗五曲……又有十二操……又有九引……又有河间杂歌二十一章。’《琴历》曰：‘琴曲有蔡氏五弄……乌夜啼……宛转清。’”②《太平御览》同。③ 可见《白氏六帖》所引系拼凑而成，《乌夜啼》与“河间杂弄”并无关系。郑樵《通志二十略·乐略》将琴曲分为九引、十二操、三十六杂曲，“河间杂弄”与“蔡氏五弄”等并列为杂曲。④ 但其中有重合，郑樵只是将《琴操》与《琴历》简单合并，并未辨别。《乐府诗集》引《琴集》曰：“《独处吟》、《流澌咽》、《双燕离》、《处女吟》四曲，其词俱亡。”又引《琴历》曰：“河间新歌二十一章，此其四曲也。”⑤ 则说明《琴历》所载乐曲，有一部分是“河间杂弄”或“河间新歌”，两者并非并列，而是有相互重叠部分。但两者时代界限分明，《琴操》所记琴曲皆为东汉及更早者，《琴历》所记较晚。所以，《乌夜啼》也不可能出现于《琴操》之中。

琴曲《乌夜啼》常见于唐人作品中，如薛易简《琴诀》：“易简尝慕昔贤悉善鼓琴，自九岁学之，至十二拊黄钟杂调三十曲，工《三峡流泉》、《南风》、《游弦》、《天弄》。十七岁弹《胡笳》两本，《风游云》、《乌夜啼》……《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄。”⑥ 又贾岛《送张道者》：“新岁抱琴何处去，洛阳三十六峰西。生来未识山人面，不得一听乌夜啼。”⑦ 元稹《听庾及之弹乌夜啼引》：“君弹乌夜啼，我传乐府解古题……后人写出乌啼引，吴调哀弦声楚楚……今君为我千万弹，乌啼啄啄泪澜澜。感君此曲有深意，昨日乌啼桐叶坠。当时为我赛乌人，死葬咸阳原上地。”⑧ 其中“吴调哀弦声楚楚”则说明琴曲《乌夜啼》来自西曲《乌夜啼》。又白居易《池

① （唐）白居易撰《白氏六帖事类集》第18卷，文物出版社，1987，第97页。
② （唐）徐坚等著《初学记》第16卷，中华书局，1962，第386页。
③ （宋）李昉等撰《太平御览》第578卷，中华书局，第2608页。
④ （宋）郑樵撰，王树民点校《通志二十略》，中华书局，1995，第911~912页。
⑤ （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第58卷，中华书局，1979，第842页。
⑥ （清）董诰等编《全唐文》第818卷，中华书局，1983，第8613~8614页。
⑦ （唐）贾岛著《长江集新校》第10卷，李嘉言新校，上海古籍出版社，1983，第122页。
⑧ （唐）元稹著《元稹集校注》第9卷，周相录校注，上海古籍出版社，2011，第252~253页。

鹤八绝句》之《乌赠鹤》："与君白黑太分明，纵不相亲莫见轻。我每夜啼君怨别，玉徽琴里忝同声。" 小注曰："琴曲有《乌夜啼》《别鹤怨》。"《鹤答乌》："吾爱栖云上华表，汝多攫肉下田中。吾音中羽汝中角，琴曲虽同调不同。" 小注曰："《别鹤怨》在羽调，《乌夜啼》在角调。"[①] 白居易不仅将《乌夜啼》与《别鹤操》并列，而且注明曲调为角调。又《太平广记》引《广异记》："唐吏部侍郎李元恭，其外孙女崔氏，容色殊丽，年十五六，忽得魅疾。久之，狐遂见形，为少年，自称胡郎，累求术士不能去。……复引一人至，云善弹琴……其于《乌夜啼》尤善传其妙。"[②] 故事虽出于野史小说，但《乌夜啼》作为琴曲流传确定无疑。

又《新唐书·仪卫志》将《乌夜啼》归入"大横吹部"。《新唐书·仪卫志》：

> 大横吹部有节鼓二十四曲，一《悲风》，二《游弦》，三《间弦明君》，四《吴明君》，五《古明君》，六《长乐声》，七《五调声》，八《乌夜啼》，九《望乡》，十《跨鞍》，十一《间君》，十二《瑟调》，十三《止息》，十四《天女怨》，十五《楚客》，十六《楚妃叹》，十七《霜鸿引》，十八《楚歌》，十九《胡笳声》，二十《辞汉》，二十一《对月》，二十二《胡笳明君》，二十三《湘妃怨》，二十四《沈湘》。[③]

以上所列二十四曲皆为琴曲，归入横吹部，殊为可怪。日人渡边信一郎《隋文帝的乐制改革——以鼓吹乐的再编为中心》认为，"试将大横吹部的乐曲与《乐府诗集》的分类相对应来看，'乌夜啼'是《乐府诗集》卷四七的西曲歌上所著录的，是南朝清商乐的代表歌曲。'楚妃叹'著录于《乐府诗集》卷二九相和歌辞四吟叹曲中。此外，'闲弦明君'、'胡笳明君'、'望乡'、'跨鞍'、'辞汉'也著录于《乐府诗集》卷二九相和歌辞四吟叹曲王明君条中……'湘妃怨'著录于《乐府诗集》卷五七琴曲歌辞湘妃条中。虽然属于琴曲的分类，但从其主题考虑，应该与西曲有着同样的来历。总之，唐代鼓吹乐的大横吹部乐曲，可以说是采用南朝清商乐系

① （唐）白居易著《白居易集笺校》第36卷，朱金城笺校，上海古籍出版社，1988，第2533～2534页。

② （宋）李昉等编《太平广记》第449卷，中华书局，1961，第3671～3672页。

③ （宋）欧阳修、宋祁撰《新唐书》第23卷，中华书局，1975，第509页。

的乐曲与琴曲的。"[①] 这是将《乌夜啼》《明君》《湘妃怨》等与《乐府诗集》所载一一对照，但不完全符合当时的实际情况。《乐府诗集》所载为乐曲之原始形态，而非唐人所传之形态。《乐府诗集》引谢希逸《琴论》曰："平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。"又引《琴集》曰："胡笳《明君》四弄，有上舞、下舞、上间弦、下间弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。又胡笳《明君别》五弄，《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》是也。"所以其中《吴明君》《古明君》《胡笳明君》，当为《王昭君》之不同变曲，而《间弦明君》《望乡》《跨鞍》《辞汉》为《王昭君》不同章节之独立曲目。陈旸《乐书·琴声下》："古人之论琴声，有经有纬有从。……风雅声、阴阳声、武成声、吟咏声、谈话声、姑息声、五音声、五调声、长乐声、胡笳声、止息声、吴声、蜀声、齐声、楚声、度弦摘声、蹙臑抑扬声、调弦龊掠声、长弹掉搦声、楚清侧声、雅质侧声、鹍扶轮指声、宛美清声、高望远侧声，凡此二十四声为从声也。"[②] 所以，《长乐声》《五调声》《止息》《胡笳声》为琴曲之"从声"。《游弦》[③]、《瑟调》[④] 也都是琴曲。《间君》不详，或为《间弦明君》之同名变曲，省称以区别之。韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》引《说郛》本《琴曲谱录》与上述二十四曲对比，认为"大横吹曲二十四曲调中，有十六个是古琴曲曲调，基本可以断定宋祁《新唐书·仪卫志》中收录的大横吹曲二十四曲调是错误的，它们不是大横吹曲曲调，而是古琴曲曲调的误入"[⑤] 所以，《新唐书》大横吹部所录二十四曲均为琴曲。其中《乌夜啼》亦为琴曲形态，而非西曲歌之《乌夜啼》。但问题仍然存在，既然《新唐书·仪卫志》是误入琴曲，为何无人指出？陈旸《乐书》所记大横吹部二十四

① 〔日〕渡边信一郎著《隋文帝的乐制改革——以鼓吹乐的再编为中心》，周东平译，载中国政法大学法律史学研究院编《日本学者中国法论著选译》，中国政法大学出版社，2012，第252～253页。

② （宋）陈旸：《乐书》第143卷，台湾商务印书馆，1986，第211册，第655页。

③ 嵇康《琴赋》："若次其曲引所宜，则《广陵止息》《东武太山》《飞龙》《鹿鸣》《鹍鸡》《游弦》。"（戴明扬：《嵇康集校注》，人民文学出版社，1962，第102～103页。）

④ 陈旸《乐书》第143卷："有以明君为之者，平调、清调、瑟调、蜀调、胡笳、吴兴杜琼是也"。（台湾商务印书馆，1986，第211册，第657页。）

⑤ 韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第180页。

曲基本为胡语。[①] 陈旸所本为《唐乐图》，可信度比《新唐书》更高，但陈旸本人亦未提出异议。其实际情况可能是《唐乐图》所载为某一时期所用，而二十四琴曲为后来临时借用。均有应用实际，但各有偏重。乐工传承也可能是造成这种差异的原因。不论是何种原因，《新唐书·仪卫志》所载《乌夜啼》作为琴曲出现是毫无疑问的，而非渡边信一郎所谓西曲歌《乌夜啼》。

唐代《乌夜啼》西曲与琴曲并存，虽然郭茂倩将张籍《乌夜啼引》归为琴曲歌辞，但从内容来看，与元稹《听庾及之弹乌夜啼引》并无分别，仍是西曲《乌夜啼》之本事。并且仅此一首，未见其他琴曲歌辞。所以唐代《乌夜啼》歌辞创作以西曲为主，琴曲以乐曲行世。

宋元时期只见琴曲《乌夜啼》流传，如黎廷瑞《听琴》："凄凉乌夜啼，怨抑雉朝飞。"[②] 吴则礼《赠江贯道》："老子从来知贺若，为我剩弹乌夜啼。"[③] 虞集《次韵竹枝歌答袁伯长四首》其三："明年白日百花静，忆尔琴中乌夜啼。"[④] 宋禧《八月廿五夜宿凤亭夏叔方遗安室听王时敏鼓琴夜分不寐叔方求诗题其素壁为书短歌一首》："谁怜今夜凤亭客，一曲琴弹乌夜啼。"[⑤] 张昱《赠琴士》："如今都向山堂宿，听得琴中乌夜啼。"[⑥]

以上诗文述及者无不是琴曲，又郑元佑《遂昌杂录》载：

> 宋道士邓山房先生者，绵州人也，讳道枢……邓高士殁后五十

---

① 陈旸《乐书》第130卷曰："《唐乐图》所载大横吹部有节鼓、角、笛、箫、笳、筚篥七色，小横吹部有角、笛、箫、笳、筚篥、桃皮筚篥六色。惟大横吹二十四曲内三曲，马上警严用之。"小注："一曰《权乐树》，二曰《空口莲》，三曰《贺六运》。其余二十一曲备拟所用，一曰《灵泉崔》，二曰《达和若轮空》，三曰《白净王子》，四曰《他贤送勤》，五曰《鸣和罗纯羽》，六曰《叹度热》，七曰《吐久利能比轮》，八曰《玄比敦》，九曰《植普离》，十曰《胡笛尔笛》，十一曰《鸣罗特罚》，十二曰《比久伏大汗》，十三曰《于理真斤》，十四曰《素和斛律》，十五曰《鸣才真》，十六曰《乌铁甘》，十七曰《特介汗》，十八曰《度宾哀》，十九曰《阿若于楼达》，二十曰《大贤真》，二十一曰《破阵乐》。"（台湾商务印书馆，1986，第211册，第584页。）

② （宋）黎廷瑞：《芳洲集》第1卷，清史简编《鄱阳五家集》，台湾商务印书馆，1986，第1476册，第275页。

③ （宋）吴则礼撰《北湖集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1122册，第434页。

④ （元）虞集著《虞集全集》，王颋点校，天津古籍出版社，2007，第203页。

⑤ （元）宋禧撰《庸庵集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1222册，第407页。

⑥ （元）张昱撰《可闲老人集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1222册，第534页。

> 年，西台中丞曹公士开访元佑于吴下，元佑僦屋湫隘，时方暑，中丞携小肴酒以相饷，遂往会通观。观道士吴溪西者，跛一足，能学其师弹《乌夜啼》曲。①

道士由宋及元所传承者亦为琴曲《乌夜啼》。明人作品中所提及者亦为琴曲，如胡奎《春夜听何山人弹琴制乌夜啼曲》。②

明清以来琴曲曲谱大量流传，其中《乌夜啼》是常见乐曲。现依《琴曲集成》稍作梳理。按有无歌辞、有无标题大致可分为四种类型：间有提示性文字乐谱、有标题乐谱、有标题有歌辞乐谱、纯乐谱。

第一种，以《神奇秘谱》为代表。以纯乐谱为主，有解题，间有标题，夹杂提示性文字。如《乌夜啼》解题："臞仙曰：'盖临川王之作古乐府耳，非琴操也。'大概乐府之于琴操，喻意同耳。"③ 全谱共分为九段，其中第七段标题为"争巢"，第八段注曰"渐慢"，第九段注曰"入慢"，其余无标题，间有"月""明""星""稀""南""飞""反""哺"等字，结尾有"入本调泛"等字，无歌辞。曲调方面，《神奇秘谱》将《乌夜啼》归于"神品羽意"，即羽调。后出之《梧冈琴谱》《琴谱正传》《杏庄太音补遗》《琴书大全》《文会堂琴谱》等基本相同。《风宣玄品》稍作改动，第六段标题为"反哺"，第七段无标题。④

第二种，标题俱全。如《西麓堂琴统》共十一段，一"乌林暮霭"，二"群翼南飞"，三"旋绕惊枝"，四"凄凉啼月"，五"乱落烟村"，六"哑哑声彻"，七"反哺衔恩"，八"争巢坠羽"，九"高栖古木"，十"舒翎未稳"，十一"飒飒风声"，无歌辞。⑤《虞山李氏琴谱》"羽音共十段"。一"月明星朗"，二"古木巢寒"，三"慈乌哑哑"，四"无枝可依"，五"啼破霜天"，六"悲哀不已"，七"却添愁思"，八"人不如鸟"，九"此

---

① （元）郑元佑撰《遂昌杂录》，台湾商务印书馆，1986，第1040册，第381～382页。

② （明）胡奎撰《斗南老人集》第4卷，台湾商务印书馆，1986，第1233册，第465页。

③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第1册，第156～158页。

④ 皆见于《琴曲集成》，《梧冈琴谱》，第1册，第446～447页；《风宣玄品》，第2册，第284～288页；《琴谱正传》，第2册，第462～463页；《杏庄太音补遗》，第3册，第385～387页；《琴书大全》，第5册，第518～520页；《文会堂琴谱》，第6册，第257～259页，中华书局，2010。

⑤ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第3册，第174～176页。

义可方”，十“物性之灵”，末尾有尾声。[①] 与纯乐谱相同，但各段加上标题。

第三种，标题、歌辞俱全。以《浙音释字琴谱》为典型。共九段，一“月明星稀”，二“乌雀南飞”，三“寒声哑哑”，四“孤影茕茕”，五“仁慈返哺”，六“天恩衔赦”，七“午夜争巢”，八“吐食哺儿”，九“托物喻人”。末尾“入本调泛。”[②] 歌词系拼凑而成，夹杂李白等人歌辞，同时大量白话充斥其中。如“月照黄云城上，寒鸦栖，哑哑枝上啼。”“听那机织秦川女，寂静纱窗里无人语。停梭兮怅然兮独独宿孤房，远把行人忆。”李白《乌夜啼》：“黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。”[③] “明朝颁诏”“天书下玉墀”咏《乌夜啼》本事。“乌雀兮南飞”“河汉稀星”“绕树三匝，无枝可依”来自曹操《短歌行》。“寸草兮，好将仁慈恩报三春的那辉”则来自孟郊《游子吟》。又杂有乌鸦反哺等情节，“慈乌朝反哺，谁惜儿多母苦。”

第四种，纯乐谱。有八段、九段、十段、十二段者。如《五音琴谱》共八段。无标题，无杂字，无歌辞。《新刊发明琴谱》共九段，《太音传习》在九段之外另加“尾声”。《徽言秘旨》共十二段。题下注曰“羽音凡十二段”。第七段为“入慢”，第十一段为“渐慢”。《颍阳琴谱》“羽音十二段。”每段标明句数及点数，如“第一段，六句，计三十六点”。曲谱末尾“总计十二段，七十五句，六百八十一点”。[④]

其他琴谱皆为十段。如《大还阁琴谱》题下注曰“羽音”，共十段。《琴谱析微》注曰“羽音”，共十段。《澄鉴堂琴谱》“羽音”，共十段，末尾有尾声，单独成行，但未标题。《卧云楼琴谱》“羽音凡十段”。《研露楼琴谱》“羽音凡十段”。《琴香堂琴谱》“羽音凡十段”，末尾有尾声。《自远堂琴谱》“羽音凡十段”，末尾有“收音”。《裛

---

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第20册，第37～39页。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第1册，第230～232页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》第47卷，中华书局，1979，第690页。

④ 皆见于《琴曲集成》，《五音琴谱》第4册，第242～244页；《新刊发明琴谱》第1册，第378～379页；《太音传习》第4册，第148～150页；《徽言秘旨》第10册，第186～189页；《颍阳琴谱》第16册，第126～132页，中华书局，2010。

露轩琴谱》，抄自《澄鉴堂琴谱》，末尾有“尾声”。《琴谱谐声》“宫调凡十段”。《悟雪山房琴谱》“中吕均羽音凡十段”，末尾有“收音”。①

另有描述乐曲风格的附加文字。如《五知斋琴谱》共十段，另有尾声。题下注曰“羽音，凡十段，吴派”。解题文字对乐曲风格有所揭示，“其音细小而和，感慨而透，嘤转而圆也”。曲谱末尾又注曰：“琴中五至八段音细而疾，仍要平作，方得圆润之韵。二段尾入本调，六七段必取一曲贯穿，以用跌宕。两手坚活，方得其旨也。”②《兰田馆琴谱》与此类似，“羽音十段，徐青山谱，陈鸣玉授”，十段注曰“入慢”，末尾有“余音”，时或于琴谱右侧加说明文字“渐疾音”“疾音”，十段注曰“此段跌宕，上半句趋，下半句慢”。③

总体来看，《乌夜啼》琴谱在明清时期出现多种形态。从规模来看，有八段、九段、十段、十一段、十二段等多种形式。从标题来看，自《神奇秘谱》之偶有标题向两个方向发展，一脉发展成各段皆有标题，另一脉则完全摒弃标题。从歌辞情况来看，基本以纯乐谱为主，但曾拼凑各种内容作为歌辞。从提示性文字来看，第一种乐谱的提示性文字是在琴谱行文之中，而第四种乐谱的提示性文字则是旁注或尾批。第一种偏重于本事内容的理解，第四种则偏重于纯器乐风格的表达。从主题来看，自《神奇秘谱》始，就相互驳杂。其解题为刘义庆本事，但乐谱中又间有“月”“明”“星”“稀”“南”“飞”“反”“哺”等字，则后出之歌辞杂有曹操《短歌行》、乌鸦反哺等情节就不足为怪了。这种创作方式可以上溯到齐梁时期的“赋题法”。将“乌鸦反哺”纳入《乌夜啼》主题，如“何伦字士明，钱唐丰宁里人……尝怀思其亲，赋《乌夜啼》，成而自歌之。泣数行

① 皆见于《琴曲集成》，《大还阁琴谱》第10册，第415～418页；《琴谱析微》第13册，第116～119页；《澄鉴堂琴谱》第14册，第301～304页；《卧云楼琴谱》第15册，第95～98页；《研露楼琴谱》第16册，第510～512页；《琴香堂琴谱》第17册，第132～136页；《自远堂琴谱》第17册，第439～441页；《裛露轩琴谱》第19册，第347～350页；《琴谱谐声》第20册，第189～191页；《悟雪山房琴谱》第22册，第372～375页，中华书局，2010。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第14册，第534～536页。

③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》，中华书局，2010，第16册，第264～266页。

下，邻里为之凄恻”。[①] 可见已经成为一种常态。

另有周文璞《乌夜啼》曰：“何人弹阮咸，故故轻手摘。弹作乌夜啼，此意我所恻。”[②] 以阮咸弹奏《乌夜啼》，未见先例，当为琴曲之变体。

《乌夜啼》自创调起逐渐演变，从歌舞一体逐渐分化，之后乐舞随清乐的消亡逐渐失传。同时《乌夜啼》又以琴曲形式流传，历经千年而不衰，但不断被艺人所翻新改造，与初始面貌相比发生了较大的改变。直至今日，琴曲《乌夜啼》仍为琴家所传承，成为经典的古琴曲目。

四 创作情况

创作情况包括歌辞入乐与否及其入乐方式、体式特征、主题演变等方面。

（一）入乐方式

入乐方式主要有依声作诗，选词入乐。《乐府诗集》共收录梁简文帝、刘孝绰、庾信、杨巨源、李白、顾况、李群玉、聂夷中、白居易、王建、张祜等十一人作品。从入乐方式来看，唐代《乌夜啼》乐曲依然留存，故而梁简文帝、刘孝绰、庾信等十一人所作歌辞或为依声作诗，或为赋拟古题。与此同时，由于齐梁“赋题法”的影响，纯文本拟作也大量存在。如刘商《乌夜啼》（一作《乌栖曲》）、张籍《乌夜啼引》、白居易《赋得乌夜啼》《慈乌夜啼》。刘商所作类似《乌夜啼》与《乌栖曲》的结合体，但未见入乐事实。张籍《乌夜啼引》赋咏事迹与《乌夜啼》本事相近，但未见入乐痕迹。白居易《赋得乌夜啼》明显赋题，与《乌夜啼》本事无关，《慈乌夜啼》则赋咏“慈乌反哺”，亦无关《乌夜啼》本事，均未入乐。

（二）体式特征

《乌夜啼》主要有三种体式，即五言同韵体、七言同韵体、七言转韵体。这三种体式各有渊源，其中五言同韵体源自《乌夜啼》八首古

① （明）徐象梅撰《两浙名贤录》第6卷，浙江古籍出版社，第1册，2012，第173～174页。

② （南宋）周文璞撰《方泉诗集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1175册，第12页。

辞，如“歌舞诸少年，娉婷无种迹。菖蒲花可怜，闻名不曾识。”刘孝绰将五言四句扩充为五言八句，但仍为同韵体；七言同韵体源自齐梁文人拟作，如庾信《乌夜啼》：“促柱繁弦非子夜，歌声舞态异前溪。御史府中何处宿，洛阳城头那得栖。弹琴蜀郡卓家女，织锦秦川窦氏妻。讵不自惊长泪落，到头啼乌恒夜啼。”① 七言转韵体源自李白《乌夜啼》：“黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。”② 唐人作品中，杨巨源《乌夜啼》早于李白，仍为七言同韵体，晚于李白者则不见七言同韵体。唐人所作《乌夜啼》五言同韵体与七言转韵体并存，其中李群玉、聂夷中、白居易、张祜所作为五言同韵体，顾况、王建所作为七言转韵体。另有《乐府诗集》未收者，如刘商《乌夜啼》（一作《乌栖曲》）：“绕树哑哑惊复栖，含烟碧树高枝齐。月明露湿枝亦滑，城上女墙西月低。愁人出户听乌啼，团团明月堕墙西。月中有桂树，日中有伴侣。何不上天去，一声啼到曙。”③ 张籍《乌夜啼引》：“秦乌啼哑哑，夜啼长安吏人家。吏人得罪囚在狱，倾家卖产将自赎。少妇起听夜啼乌，知是官家有赦书。下床心喜不重寐，未明上堂贺舅姑。少妇语啼乌，汝啼慎勿虚，借汝庭树作高巢，年年不令伤尔雏。”④ 可以看出，此二首亦为七言转韵体。

同题来看，七言转韵体始自李白。其实这种体式源自《乌夜啼》之变体——《乌栖曲》。如梁简文帝《乌栖曲》：“芙蓉作船丝作绊，北斗横天月将落。采连渡头碍黄河，郎今欲渡畏风波。”⑤《乐府诗集》所收《乌栖曲》均为逐句韵，两韵一转，无一例外。并且除李端所作首二句为五言外，其余均为七言。由此可知，李白将本为《乌夜啼》变曲之《乌栖曲》体式重新糅合回《乌夜啼》，将二者显著体式特征相对模糊化。为方便对比，将李白《乌夜啼》与《乌栖曲》列举如下：

---

① （北周）庾信撰，清倪璠注，许逸民校点《庾子山集注》第5卷，中华书局，1980，第405页。

② （唐）李白著，瞿蜕园、朱金城校注《李白校注》第3卷，上海古籍出版社，1980，第218～219页。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》第303卷，中华书局，1960，第3448页。

④ （宋）郭茂倩编《乐府诗集》第60卷，中华书局，1979，第872页。

⑤ 同上书，第695页。

《乌夜啼》

黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。

《乌栖曲》

姑苏台上乌栖时，吴王宫里醉西施。吴歌楚舞欢未毕，青山犹衔半边日。银箭金壶漏水多，起看秋月坠江波，东方渐高奈乐何。

其中第一首前四句为标准《乌栖曲》体式，逐句韵，两韵一转。后二句变为隔句韵。《乌栖曲》在用韵方面一个重要特征为平韵与仄韵相间使用，这与《乌夜啼》有明显区别，而李白《乌夜啼》也保留了这一特征。可以说李白《乌夜啼》实为《乌栖曲》。顾况、王建等人《乌夜啼》基本沿袭了李白的这种“错误”。

（三）主题演变

《乌夜啼》主题源自本事，现存古辞则经过吴声化，主题变为男女伤别。齐梁拟作运用“赋题法”，偏重文辞书写。梁简文帝将《乌生八九子》嵌入辞中，庾信则化用“乌”之典故，暗合《乌生》生命易逝的主题，同时也是对自身命运的感慨。刘孝绰则承袭《乌夜啼》八首古辞，以闺怨为主。主题虽变，但风格都是哀怨凄怆。杨巨源、李白所作以闺怨为主，顾况、聂夷中、白居易、王建、张祜所作均为赋题而已。李群玉“有乌在其间，达晓自悲吟”抛弃了乌啼报喜的本事，将主观感受转为悲伤。元稹《乌夜啼引》模拟《乌夜啼》本事叙事，同时糅合《乌生》主题。

（四）后世拟作

宋元之际，拟作不断。降及明清，风气弥盛。后世拟作，概为诗体。作品繁多，不便详举，故按时间顺序择要以述。

1. 两宋时期

两宋时期《乌夜啼》拟作不断，如刘敞《城头乌》：

城头月出天正白，众乌惊飞啼夜色。枝高风多露新滴，畏声恶影不能息。愁人感之援鸣琴，拂弦成声泪沾襟。嗟尔一生八九雏，游翔

不过东西林。白头反哺无所恨，桓山分飞独何心。[①]

此篇《两宋名贤小集·公是集》作《乌夜啼》[②]，从体式上看属于七言转韵体，主题方面糅合《乌生》、“反哺”等内容，同时点明琴曲《乌夜啼》。

宇文虚中《乌夜啼》：

汝琴莫作归凤鸣，汝曲莫裁白鹤怨。明珠破壁挂高城，上有乌啼人不见。堂中蜡炬红生花，门前绀幰七香车。博山夜长香烬冷，悠悠荡子留倡家。妾机尚余数梭锦，织恨传情还未忍。城乌为我尽情啼，知道单栖泪盈枕。[③]

此篇《乌夜啼》仍为七言转韵体，但相对齐整，四句一转，用韵平仄相间。借琴曲《乌夜啼》表现闺怨。

曹勋《乌夜啼》：

饥乌哑哑不肯栖，雄飞呼雌鸣声悲。娼楼年少醉歌舞，幽闺思妇寂无语。将军百战未成功，坐数更筹听金鼓。月落啼乌近锁窗，锁窗深处绣鸳鸯。鸳鸯未就肠先结，马踏天山夜飞雪。归来且莫话封侯，同醉笙歌弄明月。[④]

曹勋此篇亦为七言转韵体，主题为闺怨与边塞相结合。

周紫芝《乌夜啼》：

黄门急诏下，趣封南郡王。鸾辂俨且深，班剑列成行……那知以嫌猜，将身触嗔怒。征我还上都，令我不得住。夺我封侯印，被我五两组……客有鲍书记，当代称能文。命作啼乌曲，乐府传清芬……古来兄弟间，生死在一朝。煮豆然豆豆叶焦，灵乌莫厌声哓哓。[⑤]

---

① （宋）刘敞撰《公是集》第 17 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1095 册，第 541 ~ 542 页。

② （宋）陈思编《两宋名贤小集》第 51 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1362 册，第 645 页。

③ （金）元好问编，萧和陶点校《中州集》第 1 卷，华东师范大学出版社，2014，第 12 页。

④ （宋）曹勋撰《松隐集》第 5 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1129 册，第 354 页。

⑤ （宋）周紫芝撰《太仓稊米集》第 1 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1141 册，第 7 页。

周紫芝此首将《乌夜啼》本事敷衍成诗，同时杜撰《乌夜啼》由鲍照创制。最后感慨兄弟之情，对世人提出警示。虽然是乐府题名，但实为咏史诗。

周紫芝另有《乌飞曲》：

江云欲雪江风吹，王敦城头乌夜啼。云深月暗风转急，惊乌绕树无安枝。狂风忽来飞不定，夜半无巢何所依。情知天公有风雨，何不结巢高树栖。君不见秦氏庭中双桂美，庭乌生雏八九子。乌生岂不念高飞，托君庭阴飞不起。那知君家轻薄儿，弹丸脱手两翅垂。无巢悔不巢巍巍，有巢悔不常高飞。人生祸福难豫期。①

此篇全篇袭用《乌生八九子》之主题，包括“秦氏”“桂树”“弹丸”及结尾之“祸福”等。可以说是《乌夜啼》《乌生八九子》相混淆的产物。

姜夔《乌夜啼》：

老乌栖栖飞且号，晨来枝上啄楮桃。楮桃已空楮叶死，犹啄枯枝觅虫蚁。老乌赋分何其贫，未啼已被邻公嗔。吁嗟老乌不自知，墙头屋上纷成群。吴中贵游重鹦鹉，千金远致能言语。花底红绦郑袖擎，盘中碧果秦宫取。天生灵物得人怜，过者须来鹦鹉边。老乌事事无足录，人间犹传夜啼曲。②

姜夔此篇纯属赋题，正如他自己所说，“老乌事事无足录，人间犹传夜啼曲”。因为典故不多，所以诗中内容以人们对鹦鹉与老乌的爱憎对比为主题。体式上仍为七言转韵体。

可以看出两宋时期乌夜啼创作呈现两种情况：北宋时期承袭唐人传统，以七言转韵体为主，主题或糅合乌生，或表现闺怨；南宋时期则脱离乐府传统，变为诗体。内容无定制。

2. 元代

元人创作出现两种倾向，一种是在南宋创作基础上继续创作，另一种是开始向乐府诗回归。具体如马臻《乌夜啼》：

---

① （宋）周紫芝撰《太仓稊米集》第1卷，台湾商务印书馆，1986，第1141册，第8页。

② 夏承焘校辑《白石道人诗词集·诗集》卷上，人民文学出版社，1959，第21页。

乌夜啼，朝啼东方白，夜啼林影黑。……乌夜啼，怜尔巢中黄口时。哺腥吞腐羽毛长，母子日日长追随。……不知挟弹谁家子，暴物伤生苦如此。哀音散入江湖间，老屋破窗灯欲死。乌夜啼，君岂知。①

马臻此首基本为七言转韵体，插入“乌夜啼”类似套语。主题方面糅合《乌生》，同时融入遗民身世之感。

宋无《乌夜啼》：

露华洗天天堕水，烛光烧云半空紫。西施夜醉芙蓉洲，金丝玉簧咽清秋。鞶鼓鞭月行春雷，洞房花梦酣不回。宫中夜夜啼栖乌，美人日日歌吴歈。吴王国破歌声绝，鬼火青荧生碧血。千年坏冢耕狐兔，乌衔纸钱挂枯树。髑髅无语满眼泥，曾见吴王歌舞时。乌夜啼，啼为谁。身前欢乐身后悲，空留瑟怨传相思。乌夜啼，啼别离。②

宋无此篇完全承袭李白《乌栖曲》，借乐府题咏古。

杨维桢《乌夜啼并引》：

古乐府乌夜啼者，宋王义庆妓妾报赦之词，予为补之，而少见规诫之义云。

笼葱高树青门西，夜夜栖乌来上啼。报君凶，报君喜，愿君高树成连理，啼乌夜夜八九子。莫使君家高树移，乌生八九乌散飞。③

杨维桢在小序中点明《乌夜啼》本事，诗中又融入《乌生》主题。体式上基本符合七言转韵体。

陈基《乌夜啼引》：

闽人王畹为淮东元帅府奏差，被诬系狱部，使者使泰州尹赵子威鞫之平反其冤。

乌夜啼，在庭树。乌啼哑哑天欲曙，阿儿被诬身系狱。尽室含冤

① （元）马臻撰《霞外诗集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1204册，第73页。

② （元）宋无撰《翠寒集》，台湾商务印书馆，1986，第1208册，第307页。

③ （元）杨维桢著《杨维桢诗集》，邹志方点校，浙江古籍出版社，2010，第7页。

受荼毒，乌啼胡为绕我屋。下堂唤妇起听乌，忽传淮东儿有书。书中报喜儿罪脱，此乐忻忻天下无。……①

陈基此首借《乌夜啼》及本事赋咏当时之事。体式基本依循七言转韵体。

张天英《乌夜啼》：

城头乌夜啼，月白蓟门时。朝阳借光彩，翱翔凤皇池。春风黄金树，结果在高枝。中心怀返哺，还向故人飞。②

张天英这首《乌夜啼》是向唐人拟作的回归。体式上为五言同韵体，内容以赋题为主，融入“返哺”主题。

于立《分得乌夜啼送朱长元赴胶州同知》：

城头乌夜啼，还过上林栖。上林高树多好枝，归飞哑哑东复西。……乌夜啼，啼送君。驱车出门风欲熏，东方日出如车轮。③

于立此篇仿分韵送别之体作分题作诗送别，在诗体方面有所创新，但在乐府创作方面割裂了乐府主题的传统。体式上属于七言转韵体，符合《乌夜啼》特征。

卢昭《拟乌夜啼悼从母弟曹生没于陵河》：

乌夜啼，飞来栖我庭树枝，乌啼不祥母恶之。母生季子年廿六，买船海行输豆粟。昨日陵河有书至，前月风波葬鱼腹。妇姑相持哭向天，路远不得收骨肉。……乌夜啼，啼呜呜。妇朝上堂再拜姑，劝姑莫打枝上乌。乌今反哺有是雏，子胡不还母在家。④

卢昭此首体式上基本符合七言转韵体。但主题上发生了较大变化，乌啼报

① （元）陈基撰《夷白斋稿》第6卷，台湾商务印书馆，1986，第1222册，第206~207页。

② （元）顾瑛编《草堂雅集》第3卷，台湾商务印书馆，1986，第1369册，第218页。

③ （元）顾瑛编《草堂雅集》第11卷，台湾商务印书馆，1986，第1369册，第399~400页。

④ （元）顾瑛编《草堂雅集》第12卷，台湾商务印书馆，1986，第1369册，第409页。

喜变为“不祥”，与《乌夜啼》主题反转，同时掺入反哺主题。借乐府题表达哀思，暗合《乌夜啼》的哀婉风格。

文质《乌夜啼》：

> 乌夜啼，江月皎皎流寒辉。去年养子丛木底，今年九子俱不归。乌夜啼，声惨凄，网罗天地难高飞。反哺之恩竟寂寞，风巢冷落秋烟稀，乌夜啼，啼相思。[①]

文质这首《乌夜啼》主题完全篡夺为《乌生》，改为《乌生八九子》可也。

可以看出，元人拟作呈现出多种面貌。治乐府者如杨维桢等在体式主题方面遵守乐府传统，虽有革新，但不失本色。不治乐府者则按诗题处理，如陈基《乌夜啼引》借乌夜啼本事咏时事，于立《分得乌夜啼送朱长元赴胶州同知》赋题送别，卢昭《拟乌夜啼悼从母弟曹生没于陵河》悼念亡人。

3. 明清时期

明前期沿袭元人创作传统，各有侧重。复古思潮兴起后，则全面模拟旧题。在内容、体式等多方面学习旧题乐府。

刘嵩《乌夜啼赠友人别》：

> 华灯张筵促弦急，隔帘霜落风吹入。琴中弹得乌夜啼，啼声夜寒高复低。林乌何来飞拨刺，夜半哑哑声不歇。姑苏城上拂黄云，铜雀枝边绕明月。月行渐远声渐稀，扬彩各自东西飞。东边日中有伴侣，看汝飞鸣日边去。[②]

刘嵩所作是典型的七言转韵体，以琴曲《乌夜啼》为依托，赋题而作。“姑苏城上拂黄云，铜雀枝边绕明月”二句化用曹操及李白诗句。

刘炳《乌夜啼练高同赋》：

> 城头乌啼风瑟瑟，露滴银床秋月白。锦屏金屋醉西施，歌长漏短铜壶窄。回首繁华散似云，姑苏台上鹿成群。今人却忆乌啼月，此月

---

① （元）顾瑛编《草堂雅集》第12卷，台湾商务印书馆，1986，第1369册，第416页。

② （明）刘嵩撰《槎翁诗集》第1卷，台湾商务印书馆，1986，第1227册，第214页。

还应照后人。[①]

刘炳此篇与宋无《乌夜啼》相似，承袭李白《乌栖曲》而来，实际是混淆《乌夜啼》与《乌栖曲》的界限。

高启《乌夜啼》：

啼乌惊多栖未久，半起疏桐上高柳。灯下佳人颦浅眉，机中少妇停纤手。月入空闺夜欲深，数声犹似听君琴。[②]

高启此首明显承袭李白所作，描写闺怨，又点出琴曲《乌夜啼》。与此相似的有孙蕡《乌夜啼》。[③]

郭奎《乌夜啼》：

石头城上乌，遥夜鸣相呼。……慈亲已老返哺违，零落犹为异乡客。严霜满天江月辉，东方未白群星稀。明朝日出当早飞，莫使涕泪沾裳衣。[④]

郭奎此首纯属赋题，借乐府题抒己怀，见乌思亲。体式上，郭奎将这首《乌夜啼》归为"七言古诗"，但在用韵方面仍为七言转韵体。

其他拟作中，体式为七言转韵体、主题为闺怨或兼及《乌生》者有董纪《乌夜啼》[⑤]、乌斯道《乌夜啼》[⑥]、胡奎《乌夜啼》[⑦]、夏原吉《乌夜啼》[⑧]、唐文凤《乌夜啼》[⑨]、童轩《乌夜啼》[⑩]、罗洪先《乌夜啼》[⑪]、

---

① （明）刘炳撰《刘彦昺集》第3卷，台湾商务印书馆，1986，第1229册，第728页。

② （明）高启著《高青丘集》，徐澄宇、沈北宗校点，上海古籍出版社，2013，第21～22页。

③ （明）孙蕡撰《西庵集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1231册，第483页。

④ （明）郭奎撰《望云集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1231册，第648页。

⑤ （明）董纪撰《西郊笑端集》第1卷，台湾商务印书馆，1986，第1231册，第723页。

⑥ （明）乌斯道撰《春草斋集·诗集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1232册，第152页。

⑦ （明）胡奎撰《斗南老人集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1233册，第419页。

⑧ （明）夏原吉撰《忠靖集》第3卷，台湾商务印书馆，1986，第1240册，第507页。

⑨ （明）唐文凤撰《梧冈集》第4卷，台湾商务印书馆，1986，第1242册，第588页。

⑩ （明）童轩撰《清风亭稿》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1247册，第112页。

⑪ （明）罗洪先撰《念庵文集》第19卷，台湾商务印书馆，1986，第1275册，第440页

于慎行《乌夜啼》[①]。体式为七言同韵体，主题为闺怨者有胡俨《乌夜啼》[②]、石珤《乌夜啼》[③]。体式为五言同韵体，主题为闺怨者有张宁《乌夜啼》[④]。石珤另有《拟古乌夜啼》："城上柝，渔舟夜寒城下泊。城头乌啼月欲落，岂知城中人苦乐。锦坊织儿夸织锦，蚕妇采桑兼采椹，千金贾儿那复忍。"[⑤] "乌夜啼"成为起兴方式，主要内容为表现人间疾苦，贫富差距。何景明《乌夜啼》："哑哑乌啼宫井霜，残月半落明星光。城头吹笳已复罢，宫中击鼓殊未央。"[⑥] 何景明此篇为七言同韵体，主要表现"夜"，"乌啼"只是起兴方式。王慎中《乌夜啼》："银汉微风月半阴，轻罗绣幌麝烟沉。栖乌不晓肠方断，故傍纱窗啼夜深。"[⑦] 此篇与何景明所作相似，纯属赋题，着眼点在于"乌夜啼"三字，模拟张若虚《春江花月夜》的创作方式。

复古思潮兴起，《乌夜啼》拟作向古辞靠拢。如李攀龙《乌夜啼》四首：

石城诸少年，歌舞日相新。刘生安东平，是郎得意人。
长樯百幅帆，常着千里风。婀娜樯上佳，飞逐不成双。
大帆曳云还，长樯柱天起。非是不相留，势已无千里。
乌生秦氏家，不从秦氏栖。夜夜将九子，石城城上啼。[⑧]

王世贞《乌夜啼》二首：

窗前白颈乌，双飞复双栖。不知何懊恼，犹自恰恰啼。
欢作马行客，妾歌乌夜啼。妾啼端忆汝，乌啼今为谁。[⑨]

---

① （明）于慎行撰《谷城山馆诗集》第4卷，台湾商务印书馆，1986，第1291册，第38页
② （明）胡俨撰《颐庵文选》卷上，台湾商务印书馆，1986，第1237册，第566页。
③ （明）石珤撰《熊峰集》第2卷，台湾商务印书馆，1986，第1259册，第515页。
④ （明）张宁撰《方洲集》第3卷，台湾商务印书馆，1986，第1247册，第216页。
⑤ （明）石珤撰《熊峰集》第8卷，台湾商务印书馆，1986，第1259册，第636页。
⑥ （明）何景明撰《大复集》第6卷，台湾商务印书馆，1986，第1267册，第47页。
⑦ （明）王慎中撰《遵岩集》第7卷，台湾商务印书馆，1986，第1274册，第122页。
⑧ （明）李攀龙撰，包敬第标校《沧溟先生集》第2卷，上海古籍出版社，1992，第38～39页。
⑨ （明）王世贞撰《弇州山人四部稿》第7卷，台湾伟文图书出版社有限公司，1976，第787页。

胡应麟《乌夜啼》二首：

期欢中夜来，月光满庭柱。展转天欲明，乌啼石城树。

匆匆金犊车，上路正天晓。不恨欢来迟，但恨欢去早。①

三人拟作从分解、句数、字词、用韵、主题、风格等全方位向古辞靠拢，达到几可乱真的程度。这种追本溯源的拟作方式抛开齐梁以来的变体，也避开了宋元以来的各种杂糅，对于重新认知《乌夜啼》体式、内容有重要作用。其弊端也很明显，由于脱离了现实基础，只能模句拟字，亦步亦趋，语义重复，难有新意。因其主要目的是模拟，追求乱真，故而局限极大，难以持久，故而继作不多。所以清人陈廷敬《乌夜啼》依然袭用七言转韵体："寒夜夜长夜不明，五更盼断霜禽声。红颜易歇绿窗里，塞鸿欲度林鸦起。金井双桐露叶低，秋闺月落玉关西。年年为伴相思老，莫向高楼别处啼。"②

综合来看，李白所作《乌夜啼》与《乌栖曲》影响很大。其《乌夜啼》开创引《乌栖曲》入《乌夜啼》之先河，后世又引其《乌栖曲》入《乌夜啼》，形成了杂糅的创作方式。李白之前，五、七言同韵体是《乌夜啼》之正体，李白之后，七言转韵体成为《乌夜啼》之主流体式。《乌栖曲》是《乌夜啼》之变体，后世拟作又将《乌栖曲》之体式融入《乌夜啼》，呈现一种分离又合并的倾向。而在内容主题方面，《乌生八九子》《乌夜啼》《乌栖曲》"反哺"等相互糅合，共同出现在《乌夜啼》拟作中。

五　小结

《乌夜啼》因刘义庆遭罪，家人闻乌夜啼，明日赦免的本事故事而创调。《乌夜啼》在流传过程中逐渐演变为三种形态，西曲、舞曲、琴曲。《乌夜啼》自创调起逐渐演变，从歌舞一体逐渐分化，之后乐舞随清乐的消亡逐渐失传。同时《乌夜啼》以琴曲形式流传，历经千年而不衰，不断为艺人所翻新改造。直至今日，琴曲《乌夜啼》仍为琴家

---

① （明）胡应麟撰《少室山房集》第 9 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1290 册，第 55 页。

② （清）陈廷敬撰《午亭文编》第 2 卷，台湾商务印书馆，1986，第 1316 册，第 26 页。

所传承，成为经典的古琴曲目。表演方面，多为后世琴曲演奏。唐代琴曲《乌夜啼》属角调，明清时期变为羽调。《乌夜啼》本身具有舞蹈属性，梁以前的舞蹈规模为十六人，唐代《乌夜啼》属软舞。创作方面，《乐府诗集》所收歌辞或为依声作诗或为赋题拟作，其中李白所作影响深远。后世创作中，《乌夜啼》主要有三种体式，即五言同韵体、七言同韵体、七言转韵体。李白之后，七言转韵体成为《乌夜啼》之主流体式。拟作主题方面，《乌生八九子》《乌夜啼》《乌栖曲》“反哺”等相互糅合，共同出现在《乌夜啼》拟作中。明人拟作向古辞回归，但影响不大。

孙吴乐府综论

徐昌盛（上海，华东师范大学，200062）

摘　要：孙吴的乐府情况，目前缺少系统全面的认识。“世咸传吴朝无雅乐”的原因是统治者不重视郊庙祭祀，而雅乐制度犹存，属于汉代的流脉。韦昭沿袭缪袭制《吴铙歌十二曲》，固然是孙吴音乐知识浅薄、吴士音乐观念落后的反映，也是立足汉代鼓吹旧制，遵循旧乐创制新词传统的结果。以《神弦歌》为代表的清商曲辞取得了供奉宗庙的地位，使俗乐具有了雅乐的功能。孙吴的俗乐新声贯穿政权始终，但存世歌辞较少，至迟在孙吴后期，民间的吴歌已经风靡至上层社会。

关键词：孙吴雅乐　俗乐　综论

作者简介：徐昌盛，男，1982年生，江苏射阳人。北京大学文学博士，现为华东师范大学博士后，主要研究先秦两汉魏晋南北朝文学。

孙吴乐府的情况，学界关注得不多，尽管已有一些深入的研究，如萧涤非先生认为韦昭的《吴铙歌十二曲》乃模仿曹魏缪袭的《魏铙歌》进行填词，原因是吴人音乐知识浅薄，[①] 而王运熙先生指出孙吴的《神弦歌》本是巫觋祀神乐曲，祭祀地方性杂鬼怪，早在孙吴时代已经出现，且信仰已由民间传入贵族上层阶级，[②] 但缺少系统全面的考察。孙吴因其文化的相对落后和信仰观念的不同，在雅乐创制上无甚可观，但正因历史包袱的轻微，反而为俗乐新声的滋长提供了土壤，一方面代替了雅乐的功能，一方面开启了东晋南朝的吴声西曲，因此孙吴乐府构成了乐府发展史的一个重要环节。

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，2011，第156页。

② 王运熙：《神弦歌考》，载《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006，第170页。

一 “世咸传吴朝无雅乐”探因

——兼论孙吴雅乐的状态

《宋书·乐志》引何承天语称：“世咸传吴朝无雅乐。”[①] 何承天是刘宋时期人，在他的时代，孙吴雅乐已湮灭无闻，当时人认为吴朝无雅乐，反映了至迟在刘宋时代吴朝的雅乐情况已不为人所知。宋代张敦颐说：“终吴之世，未暇礼文，宗庙社稷，不见于史”，[②] 王鸣盛《十七史商榷》也称孙权一代“不郊祀无宗庙”，曰：

> 嘉禾元年，注采《江表传》孙权不郊祀事。案《宋书·五行志》云：“权称帝三十年，竟不于建业创七庙，但有父坚庙，远在长沙，而郊禋礼缺。末年虽一南郊，北郊遂无闻焉。三江、五湖、衡、霍、会稽皆吴楚之望，亦不见秩祀，反礼罗阳妖神，以求福助。”窃谓权本僭盗，而郊祀宗庙在汉尚无定制，于权乎何诛？[③]

王鸣盛以为孙吴政权本属僭伪，故于郊祀宗庙不甚重视，而汉代郊庙制度尚无定制，因此不必苛责孙权。事实上，孙吴的雅乐制度，由于统治者的不重视，长期沉湮不彰，但稽之史乘，还是有蛛丝马迹可寻的。

孙权后期，已有南郊祭天的活动，孙亮之后，郊庙祭礼渐有营建。孙吴的郊祀情况，《宋书·礼志》说“孙权初称尊号于武昌，祭南郊告天”[④]，又孙权称汉“历年四百三十有四”，则在即位的黄龙元年（222）就履行郊天礼仪。后建都建业，不修郊祀礼，嘉禾元年（232），群臣奏宜郊祀，孙权以“郊祀当于土中，今非其所”[⑤] 而拒绝。孙权晚年始见南郊记载，“至末年太元元年十一月，祭南郊，其地今秣陵县南十余里郊中是也”[⑥]，但终孙权之世，都无北郊之礼。沈约据环氏《吴纪》“权思崇严父配天之义，追上父坚尊号为吴始祖”指出“如此说，则权末年所郊，坚配

---

① 《宋书·乐志》第19卷，中华书局，1974，第541页。

② （宋）张敦颐：《六朝事迹编类》，上海古籍出版社，1995，第24页。

③ 王鸣盛：《十七史商榷》第42卷，上海书店出版社，2005，第305页。

④ 《宋书·礼志》第16卷，第421页。

⑤ 《三国志·吴书·吴主传》第47卷，中华书局，1982，第1136页。

⑥ 《宋书·礼志》第16卷，第346页。

天也，权卒后，三嗣主终吴世不郊祀，则权不享配帝之礼矣"[①] 而孙吴的宗庙祭祀，应该开始于孙亮时期。孙坚庙建于黄初末（226 左右）[②]，但僻在长沙，"郊祀礼缺"应无庙祭，后来孙亮五凤三年（256），"新作太庙，迁太祖神主"[③]，或是宗庙祭祀之始，孙亮被废，孙綝"使光禄勋孟宗告宗庙废主，以状赴近远"[④]，至孙皓宝鼎二年（267）秋七月，"使大匠卿薛珝营寝室，号曰清庙"[⑤]。

孙吴的"郊庙歌辞"，已难知其详，《宋书·乐志》隐隐透露出一些信息：

> 何承天曰："世咸传吴朝无雅乐。"案孙皓迎父丧明陵，唯云倡伎昼夜不息，则无金石登哥可知矣。承天曰："或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登哥也。"史臣案陆机《孙权诔》"《肆夏》在庙，《云翘》承机"，不容虚设此言。又韦昭孙休世上《鼓吹铙哥》十二曲，表曰："当付乐官善哥者习哥。"然则吴朝非无乐官，善哥者乃能以哥辞被丝管，宁容止以《神弦》为庙乐而已乎？[⑥]

这条材料对于认识孙吴的雅乐非常重要。何承天说当时流行的俗乐《神弦歌》是孙吴时代的宗庙音乐，沈约提出了不同的意见，以为孙吴有乐官，不应允许《神弦歌》作为宗庙之乐。韦昭制《吴铙歌十二曲》是承孙休之命而作，汉代鼓吹曲虽是俗乐，但缪袭改革后旨在颂扬祖德，充当了雅乐的功能，由此可知孙休世主动建设雅乐的努力。奏表称"当付乐官善哥者习哥"，这说明吴朝已有乐官，演唱群体中有技艺高超的歌者，则孙吴朝廷设有音乐机构。沈约又引陆机《孙权诔》："《肆夏》在庙，《云翘》承机"，又云："不容虚设此言。"按，"诔"是为新丧而作，孙权去世时，陆机尚未出生，不容作诔，可能是辗转传抄致误。[⑦] 尽管文章的作者认定

---

① 《宋书·礼志》第 16 卷，第 421 页。

② （晋）郭颁《世语》云："魏黄初末，吴人发（吴）芮冢取木，于县立孙坚庙……"，见陈桥驿《水经注校证》，中华书局，2007，第 895 页。

③ （唐）许嵩：《建康实录》第 3 卷，中华书局，1986，第 73 页。

④ （唐）许嵩：《建康实录》第 3 卷，第 76 页。

⑤ （唐）许嵩：《建康实录》第 4 卷，第 99 页。

⑥ 《宋书·乐志》第 19 卷，第 541 页。

⑦ 曹道衡先生对此略有辨证，文见《陆机事迹杂考》，《中古文史丛稿》，河北大学出版社，2003，第 183～187 页。

待商，但是文章描写孙权出殡的烜赫仪式，应该是当时人的亲见，迥非后代作伪者所能杜撰，因此不影响诔文内容的可靠性。《云翘》是八佾之舞，《宋书·乐志》曰："汉光武平陇、蜀，增广郊祀，高皇帝配食，乐奏《青阳》、《朱明》、《西皓》、《玄冥》，《云翘》、《育命》之舞。北郊及祀明堂，并奏乐如南郊。迎时气五郊：春哥《青阳》，夏哥《朱明》，并舞《云翘》之舞；秋哥《西皓》，冬哥《玄冥》，并舞《育命》之舞；季夏哥《朱明》，兼舞二舞。"① 音乐所奏是《青阳》等四曲，并应不同季节而唱歌，则是有歌辞的。而《云翘》、《育命》只是伴《青阳》等四曲乐歌的舞蹈，属于雅舞而没有歌辞，故不宜列入"舞曲歌辞"。以常理度之，孙吴不会在孙权去世时迅速制定完成如此程序烦琐、庄重谨严的宗庙乐舞，应该在孙权统治时期已经制定完毕，则孙吴应有雅乐制度，应该属于汉代的旧制，很可能是孙策击溃张勋获得的袁术的乐工和乐器②。

孙吴宗庙祭祀的雅乐，亦可稽之"轩悬之乐"。早在魏黄初元年（220）的十一月，曹丕策命孙权说："君化民以德，礼教兴行，是用锡君轩县之乐"③。吴黄龙二年（230）春，孙权下诏给公孙渊说："君正化以德，敬下以礼，敦义崇谦，内外咸和，是用锡君轩县之乐。"④ 这两则材料的性质相同，曹丕称帝时孙权名义上尊尚汉室，因此要采取羁縻政策；而孙权称帝后公孙渊掌握着辽东，孙权想拉拢他对抗曹魏。孙权和公孙渊都是以一方霸主身分得赐"轩悬之乐"，可知给赐规格是非常高的。那么"轩悬之乐"是什么情况呢？《魏书·乐志》说："古礼，天子宫悬，诸侯轩悬，大夫判悬，士特悬。"⑤ 《晋书·乐志》载："汉自东京大乱，绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知。及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，……使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远详经籍，近采故事，考会古乐，始设轩悬钟磬。"⑥ "轩悬之乐"是杜夔根据经籍记载和近代的先例，稽考古代音乐而创设的雅乐，用于宗庙祭祀，为诸

---

① 《宋书·乐志》第 19 卷，第 538 页。

② 《三国志·吴书·孙策传》第 46 卷裴注《江表传》载"得术百工及鼓吹部曲三万余人……皆徙所得人东诣吴"，第 108 页。

③ 《三国志·吴书·吴主传》第 47 卷，第 1122 页。

④ 《三国志·吴书·吴主传》第 47 卷，裴注引《江表传》，第 1139 页。

⑤ 《魏书·乐志》第 109 卷，中华书局，1974，第 2840 页。

⑥ 《晋书·乐志》第 22 卷，中华书局，1974，第 679 页。

侯所特享。所谓“轩悬钟磬”，“轩悬”是“（宫悬：四面如宫）去南面，余三面，其形如轩，亦曰曲悬”①，即是指钟磬悬挂在屋里东西北三面栏杆上。据此，“轩悬之乐”就是钟磬之乐，属金石打击乐器。曹操平荆州，是在建安十三年（208），时正以汉室名义制定雅乐，孙权不能不遵用，后再蒙曹丕给赐，则孙吴“轩悬之乐”应来自曹魏。

综上可知，孙吴的雅乐制度确实存在，很可能是继承的袁术僭帝的乐府制度，属汉代流脉，未闻创制，又无施用的机会，故不为人所重，“世咸传吴朝无雅乐”应理解为无独立创制的雅乐，而韦昭制《吴铙歌十二曲》反映了孙吴后期主动建设雅乐的努力。《神弦歌》充当了宗庙之乐，这与江南重鬼神的风俗有关，这在下文展开论述。

二　韦昭“填词”的传统资源

——兼论孙吴文士的音乐观念

吴朝的“鼓吹曲辞”，惟存韦昭的《吴铙歌十二曲》，《宋书·乐志》称“韦昭孙休世上《鼓吹铙哥》十二曲”，则韦昭的创作活动在孙休统治期间（258～264年）。《晋书·乐志》载：

> 是时吴亦使韦昭制十二曲名，以述功德受命。改《朱鹭》为《炎精缺》，言汉室衰，孙坚奋迅猛志，念在匡救，王迹始乎此也。改《思悲翁》为《汉之季》，言坚悼汉之微，痛董卓之乱，兴兵奋击，功盖海内也。改《艾如张》为《摅武师》，言权卒父之业而征伐也。改《上之回》为《乌林》，言魏武既破荆州，顺流东下，欲来争锋，权命将周瑜逆击之于乌林而破走也。改《雍离》为《秋风》，言权悦以使人，人忘其死也。改《战城南》为《克皖城》，言魏武志图并兼，而权亲征，破之于皖也。改《巫山高》为《关背德》，言蜀将关羽背弃吴德，权引师浮江而擒之也。改《上陵曲》为《通荆州》，言权与蜀交好齐盟，中有关羽自失之愆，终复初好也。改《将进酒》为《章洪德》，言权章其大德，而远方来附也。改《有所思》为《顺历数》，言权顺箓图之符，而建大号也。改《芳树》为《承天命》，言其时主

① 《初学记》第15卷，中华书局，2004，第366页。

> 圣德践位，道化至盛也。改《上邪曲》为《玄化》，言其时主修文武，则天而行，仁泽流洽，天下喜乐也。其余亦用旧名不改。①

韦昭的《吴铙歌十二曲》根据魏国缪袭的《魏铙歌十二曲》进行创作，而缪袭又是据《汉铙歌十八曲》改制。汉铙歌歌辞主旨并不是颂扬汉代功德，而缪袭所改，已是赞扬曹魏开国的功德，韦昭因循缪袭而赞颂孙吴的建国立业，晋代傅玄又有改作，与韦昭的出发点和手法类似。缪袭对于汉铙歌，为达到他的颂扬目的，改动歌辞是必然的选择，新辞的容量远超过旧辞，这其中必然伴随有音乐的调整，曹魏乐府发达，这样的调整是在曹魏诗人的能力之内。而韦昭选择近绍缪袭，于汉铙歌已是不闻不问，只作字面的变动，甚至连结句都不敢随意变化，这大概是迁就音乐的缘故。孙吴的乐府发展状况，在孙皓前罕有所闻，要在音乐上独出机杼，则需要高明的音乐家，困难是可想而知的。因此韦昭使用曹魏的铙歌音乐，也是国情使然，有迫不得已的缘故；这种情况下通过仅仅改动词藻，为孙吴创制宗庙雅乐，显然是最为明智的选择。对此，萧涤非先生看得最为透彻，他说："此种填词办法之产生，原由于作者音乐知识之浅薄……缪袭为魏之音乐家，而史不言韦昭精通音律，则其出此，或亦以济一时之穷欤？"②

当然韦昭本人的音乐观念保守，其注《国语》之"教之乐，以疏其秽而镇其浮"句，称"乐者，所以移风易俗，荡涤人之邪秽也"，③要求音乐担当起转变风气、扫除邪秽的社会责任，这显然是汉代儒家思想的流脉。韦昭本人的音乐观念也代表了吴国文士的态度，我们从类书、旧注中仔细钩稽，大略可以看出一些端倪。薛综注《二京赋》之"嚼清商而却转，增婵娟以此豸"句，称"清商，郑音"。④清商乐属于俗乐系统，薛综以"郑音"断之，其中的价值判断不言而喻，采取的标准显然是儒家正统的雅俗乐观念。显而易见的，吴人的音乐观念延续了政治伦理和社会功用的诉求，即使偶有从音乐本身进行解读，也不稍脱汉儒桎梏，如刘廞《新义》称："声音节谐，故为之乐，所以上舞飞云之鸟，下跃沉渊之鱼。"⑤

---

① 《晋书·东志》第 23 卷，第 701 ~ 702 页。
② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第 158 页。
③ 徐元浩：《国语集解》，中华书局，2002，第 485 页。
④ 李善注《文选》，中华书局影印本，第 49 页。
⑤ 《北堂书钞》第 107 卷，清华大学出版社，2003，第 454 页。

刘歆的解释从音乐本身出发，讲究声音和谐，是感观意义上的肯定，并且从感性角度出发，来观察音乐旋律对自然界动物的激发作用，这与《乐记》的“乐者，天地之和也……和故百物皆化”[①] 颇为类似，即是体现和谐自然的音乐能够感化天地万物的意思。孙吴文人在这样的音乐观念支配下，长期相沿不易，显然不能成为俗乐新声滋长的中坚力量，孙吴乐府也不可能从文人集团中寻找到支持，只能留待民间渐渐孕育壮大，影响到上层阶段，最终获得统治集团的认可。

但是韦昭制《吴铙歌》十二曲，不能完全归结于音乐知识的浅薄和音乐观念的落后，也是立足于孙吴的鼓吹旧制、遵循旧乐创制新词传统的结果。

孙吴的鼓吹乐应该是在孙策击溃张勋时获得的袁术的乐府制度基础上建立的。《三国志·吴志·孙策传》“（张）勋独与麾下数百人自归曹公”句裴注引《江表传》曰：

> 时策西讨黄祖，行及石城，闻勋轻身诣海昏，便分遣从兄贲、辅率八千人于彭泽待勋，自与周瑜率二万人步袭皖城，即克之，得术百工及鼓吹部曲三万余人，并术、勋妻子……皆徙所得人东诣吴。[②]

《资治通鉴》系于建安四年（200），但说“得术、勋妻子及部曲三万余人”[③]，此句删略自前引《江表传》。袁术家族曾“四世三公”，是当时的望族，僭号后“置公卿百官，郊祀天地”，但未闻在制度方面有所创改，应当是沿袭汉制，孙策所获得的“鼓吹”应该是汉代的鼓吹规制。

到了建安十八年（214），史书已经明确记载孙吴使用鼓吹的情况。《三国志·吴志·吴主传》“曹公望权军，叹其齐肃，乃退”句裴注引《吴历》曰：“权行五六里，回还作鼓吹。”[④] 孙权与曹操陈兵对抗，孙权引兵回还时奏鼓吹曲，本意是向“坚守不出”的曹操炫武挑衅，因为鼓吹乐是用于行军打仗凯旋后的演奏。此役中甘宁也有所斩获，还营时“作鼓吹，称万岁”，鼓吹充当了军队的凯旋乐。有时在作战过程中也要演奏鼓吹，大概是借凯乐来激励士气，甘宁曾在竭力殊死战斗时喝令演奏鼓吹以

---

① 孙希旦：《礼记集解》，中华书局，1989，第990页。

② 《三国志·吴书·孙策传》第46卷，第1108页。

③ 《资治通鉴》第63卷，中华书局，1956，第2020页。

④ 《三国志·吴书·吴主传》第47卷，第1119页。

壮士气："宁引弓射敌，与统等死战。宁厉声问鼓吹何以不作，壮气毅然，权尤嘉之。"① 可知军队出征都有鼓吹乐队追随，那么孙吴应该有训练鼓吹的机构。

孙吴统治者早已将鼓吹乐用于给赐。给赐鼓吹在汉代已是一种荣誉，如耿秉去世时皇帝"赐以朱棺、玉衣，将作大匠穿冢，假鼓吹，五营骑士三百余人送葬"②。有时为了增加受赐者的荣耀，还在原赐鼓吹基础上扩大规模，如《后汉书·百官志》李贤注引《梁冀别传》曰："元嘉二年，又加冀礼仪。大将军朝，到端门若龙门，谒者将引。增掾属、舍人、令史、官骑、鼓吹各十人。"③ 孙吴政权赏赐鼓吹的情况，史书颇有记载，如建安三年（198）孙策赏赐周瑜："策又给瑜鼓吹，为治馆舍，赠赐莫与为比。"④ 建安十三年（208）孙权因周泰赤壁之战有功，"使泰以兵马导从出，鸣鼓角作鼓吹。"⑤ 建安二十五年（220）孙权以吕蒙擒获关羽有功："乃增给步骑鼓吹，敕选虎威将军官属，并南郡、庐江二郡威仪。拜毕还营，兵马导从，前后鼓吹，光耀于路。"⑥ 士燮卒于黄武五年（226），生前也"出入鸣钟磬，备鼓吹，车骑满道"⑦。吴嘉禾三年（234），孙权任命诸葛恪为抚越将军、丹阳太守，"拜毕，命恪备威仪，作鼓吹，导引归家"⑧。很显然，这种给赐鼓吹的方法是取法于东汉的，是崇高荣誉的象征，兹以周瑜和吕蒙为例，他们获得赏赐的原因是前者刚从袁术帐下改投孙策，后者正值功封孱陵侯。沈约说："魏、晋世，又假诸将帅及牙门曲盖鼓吹，斯则其时谓之鼓吹矣。魏、晋世给鼓吹甚轻，牙门督将五校，悉有鼓吹。"⑨ 魏晋以降，鼓吹乐作为给赐，已经滥用至普通将领了，但孙吴仍保存着汉代的传统。

因袭旧乐创制新词是固有的传统，并不始自韦昭。《宋书·乐志》说："周存六代之乐，至秦唯余《韶》、《武》而已。始皇改周舞曰《五行》，

---

① 《三国志·吴书·甘宁传》第55卷，第1295页。
② 《后汉书·耿弇列传》第19卷，中华书局，1965，第718页。
③ 《后汉书·百官志》第117卷，第3563页。
④ 《三国志·吴书·周瑜传》第54卷裴注引《江表传》，第1260页。
⑤ 《三国志·吴书·周泰传》第55卷裴注引《江表传》，第1288页。
⑥ 《三国志·吴书·吕蒙传》第54卷裴注引《江表传》，第1280页。
⑦ （唐）许嵩：《建康实录》第1卷，第26页。
⑧ 《三国志·吴书·诸葛恪传》第64卷，第1431页。
⑨ 《宋书·乐志》第19卷，第559页。

汉高祖改《韶舞》曰《文始》，以示不相袭也。……周又有《房中之乐》，秦改曰《寿人》。其声，楚声也，汉高好之，孝惠改曰《安世》。……《礼容》生于《文始》、《五行》也。"① 在前代音乐的基础上进行改动，这是有所用意的，《宋书·乐志》说："乐先王之乐者，明有法也；乐己所自作者，明有制也。"② 自古以来，因袭前代留下来的音乐略加改造，成为一种必须遵守的习惯，曹魏也是如此，"其众歌诗，多即前代之旧；唯魏国初建，使王粲改作登歌及《安世》、《巴渝》诗而已。"③ 这也是缪袭模仿汉铙歌创作的出发点；《宋志》又说"宗庙宜各奏乐，不应相袭，所以明功德也"④，每个国家都有自己的祖先创业史，而各自宗庙也有自己的祭祀对象，魏不用汉乐，正如汉不用秦乐，韦昭依据魏铙歌改造，也是历史传统的延续。

三　从《神弦歌》看孙吴的"郑声乱雅乐"

孙吴统治者尚巫术鬼神，史书多有记载，有学者做过专门的研究。⑤他指出孙吴的巫筮活动贯穿政权始终，孙吴发迹的祥瑞异事正是掩盖寒门的出身；孙权喜好接交术士，如葛玄好炼丹求仙，成为座上宾，因此颇受蛊惑，《宋志》指责孙权"反礼罗阳妖神"，即是罗阳县王表自称隐形，孙权病重请其求福，遂遁去，还有"蒋神"，《搜神记》记载孙权初年，蒋子文说"我当为土地神，以福尔下发。众可宣告百姓，为我立祠，不尔，将有大咎"，孙权先是不信，后来果然应验，于是派使者封其为中都候，"为立庙堂，转叫钟山为蒋山"，"自是灾厉止息，百姓遂大事之"，此后蒋神成了六朝重要的地方神祇。孙休、孙皓世，此风仍炽而不衰，孙休有疾，亦求之巫觋，孙皓笃信巫术，信奉谶语，曾为王气徒都武昌。孙吴统治者对巫觋的沉湎，使《神弦歌》应用至宗庙祭祀成为自然而然的选择，从而提高了俗乐的地位。

---

① 《宋书·乐志》第19卷，第533页。
② 《宋书·乐志》第19卷，第534页。
③ 《宋书·乐志》第19卷，第534页。
④ 《宋书·乐志》第19卷，第534页。
⑤ 王永平《孙吴统治者之尚巫及其对待道教、佛教之政策》，《江苏科技大学学报》（社会科学版）2008年3月。本段据此引述。

《宋书·乐志》说“孙皓迎父丧明陵，唯云倡伎昼夜不息”，又引何承天的话说“或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登哥也”。《建康实录》卷四载：“巫言见文帝被服颜色如平生……翌日，拜庙荐祭，唏嘘悲感，比至七日三祭，倡伎昼夜娱乐。”[①] 王运熙认为孙皓奉父神灵的仪式，充满了巫觋的气氛，而“《神弦歌》本是巫觋祀神乐曲，祭祀的是地方性的杂鬼怪”[②]，因此推断其中包括《神弦歌》并且“在孙吴时代，已经出现，而且其信仰已由民间及于贵族上层阶级了”[③]。《宋志》又说“倡伎昼夜不息”，所谓“倡乐”，是以娱乐为主要功能的音乐歌舞的专门名称，“伎”指音乐或乐舞，都是传统意义上的俗乐。据《建康实录》，迎丧之事发生在宝鼎二年（267），当时蜀国已灭，中原业已入晋，应该说至迟到孙皓时，孙吴的俗乐已经非常繁盛，已经施用至雅乐的场合。

《乐府诗集》卷四十七录有《神弦歌》十八首，位于吴声歌曲之末，居西曲歌之前，故王运熙说“《神弦歌》是吴声歌曲的一道分支”[④]。吴声歌曲属于清商曲辞，《神弦歌》是孙吴清商曲辞的唯一记载。罗根泽说：“郭氏以《清商》并汉魏之遗，又以《吴歌》隶属清商，则《吴歌》亦汉魏之遗。然考汉魏歌，无《吴歌》之目。按名思义，当起孙吴时；而孙吴之歌，亦不载此。”[⑤]《乐府诗集》所录的十八首《神弦歌》已难确定具体创作年份，孙吴的《神弦歌》原貌已不可考索，但后人创制必有所因，从存世之作中或可窥见凤毛麟角。查《宿阿曲》言“神灵亦道同，真官今来下”，又有以《道君曲》、《圣郎曲》名题，明显残留道教的影迹；青溪小姑传为蒋侯之妹，有庙供奉，显系地方神祇；白石郎是白石山的神，湖姑是赤山湖的神女，如此等等，大略可知这些都是祭祀道教神仙和地方神祇而创作的歌曲。《神弦歌》篇章内容较为驳杂，如《同生曲》步武《古诗十九首》，叹人命短促，倡及时行乐，而《明下童曲》表达“但惜马上儿”，《采莲童曲》寓意“不持歌作乐，为持解愁思”。《神弦歌》里的众多人物不可索解，如苏林、赵尊、圣郎等，应该是地方神祇，当时为人所熟知，但官方文献并不措意，时日既久，渐至湮灭。

---

① 许嵩：《建康实录》第4卷，第99页。

② 王运熙：《神弦歌考》，第170页。

③ 王运熙：《神弦歌考》，第170页。

④ 王运熙：《神弦歌考》，第170页。

⑤ 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第82页。

《青溪小姑》记载尚多，至若明姑、大姑、仲姑、白石郎等故事，靡有所闻，可能是江神湖怪之类。《乐府诗集》收录的《神弦歌》中，其中有收录两支曲子的如《白石郎曲》、《湖就姑曲》、《姑恩曲》、《采莲童曲》、《明下童曲》、《同生曲》等，也有呈现出由本事向借事生发的演变痕迹，大抵涉鬼怪者为本题，而与题目关系疏远或者无关的属后人拟作，譬如《白石郎曲》，首曲单纯的列其居所似是祀神之歌，后曲则扩展至“描写庙里的阶墀整洁，树木苍翠”[①]，并赞其容貌曰“郎艳独绝，世无其二”。据此可以推论，孙吴时期的《神弦歌》，最初大抵是民间祭祀江左一些地域的神仙鬼怪，属于民间俗乐系统；孙皓用以作为宗庙祭祀乐，除了“以求福助”的功利外，也应该是借鉴祭祀鬼神的具体仪式和宛转悠扬的俗乐曲辞。

《神弦歌》本是民间鬼神祭祀所用，为何取得供奉宗庙的地位，从而形成了“郑声乱雅乐”的局面？究其原因，孙吴文士音乐观念的保守，导致雅乐正声极不发达，即使有韦昭的模仿，不过是依乐填词，亦步亦趋，由此可知依靠士人集团建立孙吴的雅乐无疑是一条绝径；孙吴的俗乐繁盛，民间祭祀鬼神比较发达，传入上层社会，得到了统治集团的接受和认可，为进入雅乐系统提供了准备；孙休尚有意模仿魏国建立雅乐，而孙皓自己也喜欢俗乐，兼之本性的偏执和暴戾助长了拒纳雅言的刚愎，因此敢于将民间祭祀曲发扬光大，施用于宗庙场所。孙皓统治时期，吴地的本土音乐非常炽盛，为三十多年后东晋南迁孙吴故土后，吴声的勃兴奠定了良好的基础。

四 孙吴俗乐新声考

孙吴俗乐的使用，贯通孙吴政权的始末。如周瑜生活在孙吴政权的初创时期，他“少精于音乐，虽三爵之后，其有阙误，瑜必知之，知之必顾，故时人谣曰：‘曲有误，周郎顾。’”[②] 则当时饮宴已有音乐侑助。建安十六年，贺齐镇压了郎稚的叛乱，还郡时“权出祖道，作乐舞象”[③]，祖道的目的是饮宴送行，同时也祭祀路神以保平安，当时表演的乐舞，应该是

① 余冠英：《乐府诗选》，人民文学出版社，1953，第76页。
② 《三国志·吴书·周瑜传》第54卷，第1265页。
③ 《三国志·吴志·贺齐传》第60卷，第1379页。

孙权宫廷宴饮的音乐和配舞。建安末年，于禁到了孙吴，“后权于楼船会群臣饮，禁闻乐流涕”①。孙登与恩师张休的宴饮提供了更直接的材料，史载：“休进授，指摘文义，分别事物，并有章条。每开堂宴饮，酒酣乐作，登辄降意与同欢乐。”② 葛洪《抱朴子外篇·崇教》说吴之晚年：“唯在于新声艳色，轻体妙手，评歌讴之清浊，理管弦之长短，相狗马之勦驽，议遨游之处所，比错途之好恶，方雕琢之精粗，校弹棊樗蒲之巧拙，计渔猎相掊之胜负，品藻妓妾之妍蚩，指摘衣服之鄙野，争骑乘之善否，论弓剑之踈密，招奇合异，至于无限。盈溢之过，日增月甚。”③ 由此可以大略推知孙吴宴饮音乐的繁荣，毫无疑问的，宫廷应当有专业的机构和人员负责此项事务。孙权的音乐机构还有少数民族音乐的充实，史载吴赤乌六年“扶南王范旃遣使献乐人及方物”④，扶南属于南部少数民族聚居区，范旃进贡当然要送新人耳目的殊方异物，绝不可能献上宫廷已有的音乐，因此这“乐人”应该是少数民族乐工。

但孙吴的俗乐制度未得而闻，歌辞也存世较少，结合史书仔细钩稽考辩，略得如次。如“舞曲歌辞”，早期有《白纻舞》，《宋书·乐志》载：

> 又有《白纻舞》，按舞词有巾袍之言；纻本吴地所出，宜是吴舞也。晋《俳歌》又云：“皎皎白绪，节节为双。”吴音呼绪为纻，疑白纻即白绪。⑤

《白纻舞》也有歌词，其中涉及巾袍之类言语，或是歌咏舞蹈时的衣裳容姿。史载有《白纻舞歌》三篇，现已不存。王运熙说：“七言的《白纻歌》，据《古今乐录》，‘起于吴孙皓时作’（《初学记》一五引）。”⑥ 王先生是根据晋代的七言体《白纻舞歌》判断吴时也是七言体，这属于合理的推断，但所引《初学记》作“白符舞”，并非《白纻舞》。又吴兢《乐府

---

① 《三国志·吴志·虞翻传》第 57 卷，第 1320 页

② 《三国志·吴志·张休传》第 52 卷，第 1225 页。

③ （晋）葛洪著、王明校笺《抱朴子外篇校笺》（增订本）第 4 卷，中华书局，1985，第 162 页。

④ 《三国志·吴书·吴主传》第 47 卷，第 1122 页。

⑤ 《宋书·乐志》第 19 卷，第 552 页。

⑥ 王运熙：《吴声西曲的产生年代》，《乐府诗述论》，第 14 页。

古题要解》载："按旧史称白纻吴地所出，《白纻舞》本吴舞也。……周处《风土记》云：'吴黄龙中，童谣云：行白者君，追汝句骊马。'后孙权征公孙渊，海桴乘舶。舶，白也。时和歌犹云行白纻。盖出于此。"① 那么《白纻舞歌》的存在时间至迟在孙权称帝初期。

又有《拂舞歌诗》五篇，《宋书·乐志》载：

> 江左初，又有《拂舞》。旧云《拂舞》，吴舞。检其哥，非吴词也，皆陈于殿庭。杨泓《拂舞序》曰："自到江南，见《白符舞》，或言《白凫鸠舞》，云有此来数十年。察其词旨，乃是吴人患孙皓虐政，思属晋也。"②

《晋书·乐志》晚出，所引材料与此相同，当是承袭而来。又《乐府古题要解》曰：

> 白鸠篇
>
> 右其词首章曰："翩翩白鸠，载飞载鸣。怀我君德，来集君庭。"按晋杨泓《舞序》云："自到江南，见有《白符舞》，或言《白凫鸠舞》，察其词旨，乃吴人患孙皓虐政，思从晋也。"《齐史》载其本歌云："平平白符，思我君惠，集我金堂。"言晋为金德，"符"与"鸠"皆"合"也。则上"翩翩白鸠"之词，盖后晋人改也。③

《白符舞》即《白凫鸠舞》，应属《拂舞》，既有舞蹈也有歌辞，旧说舞蹈属于吴地，晋代杨泓看到的歌辞，其内容是吴人忧虑孙皓的残酷统治。《白符舞》是"吴孙皓时所作"④，又说"思属晋"，则当时晋朝已建，歌辞创作正在孙吴末期的十几年间。但沈约看到的《拂舞》，歌辞已非吴国本歌，根据吴兢的意见，歌辞自晋代已经有所改动。吴兢又说："按《拂舞》，前史云出自江右。复有《济济》、《独禄》等共五篇。今读其词，除

---

① （唐）吴兢：《乐府古题要解》，见丁福保《历代诗话续编》（上），中华书局，1983，第36页。

② 《宋书·乐志》第19卷，第551页。

③ （唐）吴兢：《乐府古题要解》，第34页。

④ 《初学记》第15卷，第380页。

《白鸠》一篇，余并非吴歌，未知所起。”[①]《白鸠》虽经改动，尚是吴歌，其余诸篇如《碣石篇》乃魏武帝辞，《淮南王篇》为淮南小山所作，与《拂舞》迥不相侔，不知何以阑入，应该如《晋书·乐志》所谓的“自作声节，其名虽存，而声实异”罢。

孙吴的“杂曲歌辞”，《乐府古题要解》载有《吴趋行》：

> 吴趋行
>
> 右旧说吴人以歌其地。陆士衡“楚妃且勿叹”是也。[②]
>
> 楚妃叹
>
> 右陆士衡《吴趋行》云：“楚妃且勿叹。”明非近题也。非关晋曲明也。[③]

“楚妃且勿叹”是《吴趋行》首句，后人取而命名《楚妃叹》，音乐体制和歌辞内容应当相同。《乐府诗集》引崔豹《古今注》曰：“《吴趋行》，吴人以歌其地。陆机《吴趋行》曰：‘听我歌吴趋。’趋，步也。”[④]《乐府古题要解》所谓“旧说”，当取自《古今注》。《吴趋行》旨在向中原人士炫耀吴国的特产和人物，显然是作于入洛之后，而首四句是“楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋”，这副开场式口吻，富有浓郁的民歌风采。陆机能够使用吴歌的形式来表达家乡的题材，而且察其歌辞，似在筵席之间即兴吟唱，说明他对吴歌是很熟悉的，此外还有一曲《百年歌》，按照十至百岁的顺序排列，描述了不同年纪中人的情况，王运熙指出“这些整套的歌谣，无疑地渊源于民间的小调”[⑤]。孙皓降晋之后，晋武帝要他作《尔汝歌》佐宴，说明吴歌时已为中原所闻知，而孙皓随口而出，且能根据当前情境自创歌辞，他对吴声的音乐体制应该是相当熟悉的。由陆机和孙皓入晋后的表现可知，吴歌在孙吴后期已经风靡了上层社会。

总而言之，孙吴的雅乐制度应是继承汉代传统的旧制，由于孙吴重视

---

① （唐）吴兢：《乐府古题要解》，第 35 页。

② （唐）吴兢：《乐府古题要解》，第 47 页。

③ （唐）吴兢：《乐府古题要解》，第 50 页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》（影印像增湘藏宋本）第 64 卷，人民文学出版社，2010，第 1347 页。

⑤ 王运熙：《吴声西曲杂考》，《乐府诗述论》，第 64 页。

祭祀鬼神求福的观念，导致郊庙祭祀制度迟迟未予确立，而雅乐也流于衰微，以至何承天时代已不得而知。孙吴俗乐新声成功代替了雅乐功能，《吴饶歌》因袭缪袭对《汉饶歌》的改动，歌颂建国的功业，已使俗乐趋向雅化，而《神弦曲》取得了供奉宗庙的地位，与孙吴民间的鬼神信仰有关，并得到了上层集团的鼓励和推动。孙吴的俗乐使用贯穿政权始终，惜乎文献阙载，制度和歌辞殊难索知了。

唐太乐丞职官性质考述

刘万川（石家庄，河北师范大学文学院，050016）

摘　要：唐代太乐丞是太乐署次官，从八品下，就其职官性质而言：任职者需具备音乐才能，属于方伎官；虽地位低下，但具备礼官性质，已属于流内官；有流外任职，也有进士出身者任职，总体而言非清官。

关键词：太乐丞　方伎官　流内　清官

作者简介：刘万川，男，1977年生，河北省滦南人。史学博士，现为河北师范大学文学院中文系副教授，从事古代文学教学与研究。

一　问题之缘起

唐封演《封氏闻见记》卷三“贡举”条有载：

> 旧良酝署丞、门下典仪、太乐署丞皆流外之任。国初东皋子王绩始为良酝丞，太宗朝李义甫始为典仪府，中宗时余从叔希颜始为大乐丞。三官从此并为清流所处。开元中，河东薛据自恃才名，于吏部参选，请授万年县录事。吏曹不敢注，以咨执政。将许之矣，诸流外共见宰相，诉云：“酝署丞等三官皆流之职，已被士人夺却，惟有赤县录事是某等请要。今又被进士人夺取，则某等一色之人，无措手足矣。”于是遂罢。[①]

而据吕才的《王无功文集序》，太乐丞为清流则远在唐初：

① （唐）封演著，赵贞信校注《封氏闻见记校注》，中华书局，2005，第23页。

贞观中，王绩以家贫赴选。时太乐有府吏焦革，家善酿酒，冠绝当时。君苦求太乐丞，选司以非士职，不授。君再三谢曰："此中有深意，且士庶清浊，天下所知。不闻庄周羞居漆园，老聃耻在柱下也。"卒授之。数月而焦革死，革妻袁氏，犹时时送酒。岁余，袁氏又死，君叹曰："天乃不令吾饱美酒。"遂挂冠归。由是，太乐丞为清流。①

两段文字颇多矛盾，王绩到底任何职？太乐丞还是良酝丞？太乐丞自何时方为清职？王维又曾担任此职，据《唐语林》卷五载："王维为大（太）乐丞，被人嗾令舞黄狮子，坐是出官。黄狮子者，非天子不舞也。"②这是文学史上著名的王维被贬事件，那么王维被贬，与太乐丞职务有无关联？

为了回答以上疑问，本文拟对唐代太乐丞职官之性质作一考述。

太乐丞为唐代太常寺下属太乐署官员。太乐署长官为太乐令，从七品下，丞为之贰，从八品下。目前学界相关研究主要集中令、丞任职条件的考察。岸边成雄认为太乐令、丞有无音乐才能均可，③ 左汉林对此有所纠正，他总结太乐令、丞具有率领和监督乐工演奏、管理乐工乐籍、管理和校定乐器、整理乐工歌词等四方面职能。④ 本文梳理史料，对其职官性质，有以下判断，以求解释上述问题。

二　唐太乐丞属方伎官

太乐丞要求具备音乐才能。如左汉林所述，太乐丞辅助太乐令，二者职能近似，他们教授乐人音乐、填词作曲、进行乐理研究和乐器考订。这是太乐署音乐属性的体现。

唐代太乐令、丞的此类职能，如《唐国史补》卷下所载："宋沇为太

---

① （唐）王绩撰、韩理洲点校《王无功文集》，上海古籍出版社，1987，第4页。《新唐书·王绩传》略同。

② （宋）王谠撰、周勋初校证《唐语林校证》，中华书局，1987，第485页。

③ 岸边成雄著、梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局出版，1973，第112～113页。

④ 左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，《唐太乐令丞的任职条件和职责新论》，《广西师范学院学报》，2007年第3期。

乐令，知音，近代无比。太常久亡徵调，沆乃考钟律而得之。”[①] 又如《旧唐书·音乐志》：“（开元）二十五年，太常卿韦绦令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔申怀操等，铨叙前后所行用乐章为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨仁恭妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗，至绦又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。”[②] 当然，太常寺还有协律郎，其长亦在音乐，但职在监审，与太乐令、丞不同。

唐史记载中任太乐丞者有六人，多有音乐方面的记述。简引史料如下：

（1）王绩，“弹琴、为诗、著文，高情胜气，独步当时。”[③]

（2）封希颜，著《六艺赋》，其中有言“扣羽增智，闻商寡欲，必除怗懘之音，使优柔以自足”，也是知音之论。

（3）裴知古，“善于音律。长安中为太乐丞。神龙元年正月春享西京太庙，知古预其事，谓万年令元行冲曰：‘金石谐和，当有吉庆之事，其在唐室子孙乎？’其月，中宗即位，复改国为唐。知古又能听婚夕环佩之声，知其夫妻终始。”（《方伎传》）[④]

（4）王进思，被赞“自季札听歌，仲尼匡雅，穷微通妙，吾尽之矣。”[⑤]

（5）王维，“性闲音律，妙能琵琶，游历诸贵之间，尤为岐王之所眷重。……岐王入曰：‘承贵主出内，故携酒乐奉宴。’即令张筵，诸伶旅进。维妙年洁白，风姿都美，立于前行。公主顾之，谓岐王曰：‘斯何人哉？’答曰：‘知音者也。’即令独奏新曲，声调哀切，满座动容。公主自询曰：‘此曲何名？’维起曰：‘号《郁轮袍》。’公主大奇之。岐王曰：‘此生非止音律，至于词学，无出其右。’公主尤异之，则曰：‘子有所为文乎？’维即出献怀中诗卷呈公主。公主览读，惊骇曰：‘皆我素所诵习

① （唐）李肇：《唐国史补》，上海古籍出版社，1979，第58页。

② 《旧唐书》，中华书局，1975，第1089页。以下所引该书皆为此版。

③ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》，中华书局，1987，第4页。

④ 《旧唐书》，第5101页。

⑤ 韩份卿：《唐尧城令王进思去思祠记》，董诰等编《全唐文》附《唐文拾遗》第51卷，中华书局，1983，第10952页。

者，常谓古人佳作，乃子之为乎？'"①

（6）元行简，记载不详。

音乐官员是否属于方伎官？查阅两《唐书》中的《方伎传》，共有三十九人，涉及天文历法、医药、僧人、占卜和音乐若干类，其中音乐类有二人。若单纯就比例而言，音乐人才是否为方伎之士似乎在两可之间。神功元年的《定伎术官进转制》中则有了较为明确的规定：

> 量才授职，自有条流，常秩清班，非无差等。比来诸色伎术，因营得官，及其升迁，改从余任，遂使器用纰缪，职务乖违，不合礼经，事须改辙。自今本色出身，解天文者进转官不得过太史令，音乐者不得过太乐鼓吹署令，医术者不得过尚药，奉御阴阳卜筮者不得过司膳寺诸署令。有从勋官品子流外国官参佐视品等出身者，自今以后，不得任京清要等官。若累限应至三品，不须进阶，每一阶酬勋两转。②

文中任职受限的天文、医药、阴阳等人士均在方伎之士，且专列一条"音乐者不得过太乐鼓吹署令"，可见，音乐类人才在当时认为是伎术官，任职受到了严格的束缚。

三　唐太乐丞属流内官

考察职官记载，太乐令自始至终为流内官。而太乐丞在梁为三品勋位；北魏和北齐，诸署丞为流外；北齐太乐署有令、丞，令为从八品上，没有丞的品阶记载；北周时诸署丞都进入流内官，③ 太乐署丞为司乐中士，为正二命（相当于正八品）；隋太乐丞为流内正九品下。

在唐代，诸署丞的地位较隋代有所升高，据《旧唐书·职官志》，上署丞为从八品下，中署丞为正九品上，下署丞为正九品下。《旧唐书》卷四十二《职官志》"从第七品下阶"对于"上署"的解释是："郊社、太乐、鼓吹、太医、太官、左藏令，乘黄、典客、上林、太仓、平准、常

---

① （唐）薛用弱：《集异记》，中华书局，1986，第9页。

② （清）董诰等编《全唐文》，中华书局，1983，第983页。

③ 参见叶炜《论南北朝隋唐之际"流外"性质的变迁》，《中国史研究》2004年第3期。

平、左尚、右尚、典牧。《武德令》有太庙、诸陵、典农、中尚、都水，常平。其左尚、典牧本中署，右尚本下署，开元初改之也。”① 故虽太乐丞品位低下，但已然进入正式职官行列。

又据《通典》：

> 隋置九品，品各有从。自四品以下，每品分为上下，凡三十阶，自太师始焉，谓之流内。流内自此始焉。又置视正二品至九品，品各有从，自行台尚书令始焉，谓之视流内。视流内自此始。大唐自流内以上，并因隋制。又置视正五品、视从七品，以署萨宝及正祓，谓之视流内。又置勋品九品，自诸卫录事及五省令史始焉，谓之流外。流外自此始。②

杜佑所言隋唐两朝官制相接相承，即唐代九品十八阶职事官皆为流内。流外自勋品至九品，③ 一般有三个类型：负责文书案牍；专掌某一具体事务；具备专门技能。后者专门技能涉及有医、针师、按摩师、医工、咒禁师、针工、主医、主食、漏刻博士、历生、天文观生等，其中没有音乐官员。乐官入流内，与乐同礼关系密切因而地位提升有相当关系。

太乐署隶属太常寺，太常寺是九寺之首，是唐代礼乐文化的重要承担者，“掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事，以八署分而理焉”④。其中，“礼乐”文化实质分化为仪礼的研究推演和乐舞的表演，两者互有包含。在职官权责上，如太常卿、少卿等，“凡国有大礼，则赞相礼仪；有司摄事，为之亚献；率太乐之官属，设乐县以供其事。燕会亦如之”⑤，此为礼的建设与执行；又如各部伎，即各类乐舞的演奏和表演人员，则是典型的乐的执行者。

据《旧唐书》载：

> 太乐令调合钟律，以供邦国之祭祀享宴。丞为之贰。凡天子宫悬

① 《旧唐书》第42卷，《志》第22，中华书局，1975，第1799页。

② （唐）杜佑著、王文锦校《通典》，中华书局，1988，第481～482页。以下所引该书皆为此版。

③ 详见杜佑著、王文锦校《通典》，第1103～1105页。

④ （唐）李林甫著、陈仲夫校《唐六典》，中华书局，1992，第394页。以下所引该书皆为此版。

⑤ （唐）李林甫著、陈仲夫校《唐六典》，第394页。

钟磬，凡三十六簴。凡大宴会，则设十部伎。凡大祭祀、朝会用乐，辨其曲度章服，而分始终之次。有事于太庙，每室酌献各用舞。凡祀昊天上帝及五方《大明》、《夜明》之乐，皆六成，祭皇地祇神州社稷之乐，皆八成，享宗庙之乐，皆九成。其余祭祀，三成而已。凡习乐，立师以教。每岁考其师之课业，为上中下三等，申礼部，十年大校之，量优劣而黜陟焉。凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数，分番上下。①

由上文可见，太乐令、丞不单纯只是负责乐工演奏的领导、监督和执行，上文对于大宴会、大祭司、有事于太庙、祭天地等等仪式的叙述中，太乐令、丞对于相应仪式采用何种曲度、章服的辨析，均属于礼官的职责。

如《通典》卷七十七《礼》三十七：“大唐之制，皇帝射于射宫则张雄侯，射观于射宫则张麋侯，皆去殿九十步。太乐令则设宫悬之乐。”②《旧唐书·音乐志》：“每先奏乐三日，太乐令宿设县于庭，其日率工人入居其次。”③《新唐书·礼乐志》：“其宴蕃国主及其使……太乐令引歌者及琴瑟至阶，脱履，升坐”。④ 又有“太乐令帅九部伎立于左、右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入，各就座，以次作。”⑤《新唐书·礼乐志》：“其日，侍中版奏‘请中严’。太乐令、鼓吹令帅工人入就位。”⑥这些材料都涉及对仪式的定性和导引，其中太乐丞当起到辅助作用。

礼仪之中除音乐外，“章服”之别亦为重要。王维被贬事件，说者常谓玄宗小题大做、打击异党，实际王维和当时的太乐令刘贶也不冤枉，所犯错误并非单纯不敬，而在业务水平差，未能履职。

四　唐太乐丞非清官

封建职官中有清浊之分至少自魏晋始，清官地位清要，待遇优厚，一

① 《旧唐书》，第1874～1875页。

② （唐）杜佑著、王文锦校《通典》，第2106页。

③ 《旧唐书》，第1081页。

④ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局，1975，第383页。以下所引该书皆为此版。

⑤ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》，第429页。

⑥ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》，第396页。

般士族担任；浊官地位卑微，权小禄微，一般庶族任职。起家官的清浊程度成为士族门第高下的重要标志。政府任用官员必须考虑官职清浊与士族门第之间的对应关系。九品官人法将士人划分为九品，所以被称为“九流”，显著例证是——北魏孝文帝因为“君子小人名品无别”，定“八族以上，士人品第有九，九品之外，小人之官，复有七等”，自称是“班镜九流，清一朝轨”[①]；故士族经常被称为“九流”或“士流”。概括说，魏晋南北朝时期的清官主要有五类，门下系统、中书系统、尚书系统、秘书监系统和太子府系统。

唐代职官体系中对清官类有较为明确的规定，根据《旧唐书·职官志》：

> 职事官资，则清浊区分，以次补授。又以三品已上官，及门下中书侍郎、尚书左右丞、诸司侍郎、太常少卿太子少詹事、左右庶子、秘书少监、国子司业为清望官。太子左右谕德、左右卫左右千牛卫中郎将、太子左右率府左右内率府率及副、太子左右卫率府中朗将、已上四品。谏议大夫、御史中丞、给事中、中书舍人、太子中允、中舍人、左右赞善大夫、洗马、国子博士、尚书诸司郎中、秘书丞、著作郎、太常丞、左右卫郎将、左右卫率府郎将、已上五品。起居郎、起居舍人、太子司议郎、尚书诸司员外郎、太子舍人、侍御史、秘书郎、著作佐郎、太学博士、詹事丞、太子文学、国子助教、已上六品。左右补阙、殿中侍御史、太常博士、四门博士、詹事司直、太学助教、已上七品。左右拾遗、监察御史、四门助教已上八品。为清官。[②]

清望官、清官体系中并无太乐令、丞。则太乐丞是否为与清官相对的浊流呢？

孙国栋先生在《唐代中央重要文官迁转途径研究》中认为清望官指省台寺监的长官，三省六部、太常寺、国子监、秘书监的副长官；清官指中书省、门下省、尚书省、御史台、太常寺、秘书省、国子监等四品以下至八品以上的主要僚属。此类职务重要，或带有政务性质，

---

① （唐）李延寿撰《北史》，中华书局，1974，第1048页。

② 《旧唐书》，第1804～1805页。

或带有学术性。普通官又分为两种，上等由贡举、门荫出身；下等流外入流（冗浊）。[①]

按照孙先生的划分，唐代官员不单纯是简单的清浊两类区分，而是由清望官、清官、贡举和门荫出身的普通官、流外入流的官员组成。前两类为清流，其他为非清官，其中流外入流者方为浊流。非清官系统官员中除了地方官员、王府官员和太子府官员，基本都是九寺、五监中的官员。据《唐会要》卷七十五所载神功元年闰十月二十五日敕令：

> 八寺丞，九寺主簿，诸监丞、簿、城门、符宝郎，通事舍人、大理寺司直、评事、左右卫、千牛卫、金吾卫、金吾卫、左右率府、羽林卫长史、太子通事舍人，亲王掾属、判司参军，京兆、河南、太原判司，赤县簿尉，御史台主簿、校书、正字，詹事府主簿，协律郎、奉礼、太祝等，出身入仕，既有殊途，望秩常班，须从甄异，其有从流外及视官品出身者，不得任前官。其中中书主书、门下录事、七品官中，亦为紧要，一礼不许，颇乖劝奖，其考词有清干景行，吏用文理者，选日减择，取历十六考以上者，听量拟左右金吾长史及寺监丞。[②]

其中列举较多职务为流外出身者不任。属太常寺者有主簿（从七品上）、协律郎（正八品上）、奉礼郎（从九品上）、太祝（正九品上），没有太乐署人员。反向说明：流外出身者可任太乐丞（亦包括太乐令），这也间接说明太乐丞（包括太乐令）的任职者层次低于他官。既然规定流外入流者可为太乐丞、令，则太乐丞似乎当为浊流。

但历史上又有较为特殊的情形，有进士出身而任职太乐丞者。据《新唐书·王维传》："开元初，擢进士，调太乐丞，坐累为济州司仓参军。"[③]后王维终于尚书右丞。王维以进士身份任职太乐丞，进士身份造成了清浊混淆。

王维的这一任职尤其特殊性。唐代文人进士及第需守选。守选之始，

---

① 详见《唐代中央重要文官迁转途径研究》引论，上海古籍出版社，2009，第1~2页。

② （宋）王溥撰《唐会要》，中华书局，1955，第1359页。

③ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》第202卷《列传》第127，中华书局，1975，第5764页。

据《唐代铨选与文学》中考证，当至少贞观九年时已然开始。[①] 守选时间，据《册府元龟》卷六百三十五《铨选部·考课一》所载玄宗开元三年六月的诏书："其明经、进士擢第者，每年委州长官访察，行业修谨、书判可观者，三选听集。并诸色选人者，若有乡闾无景行，及书判全弱，选数纵深，亦不在选限。"[②] 此诏书距王维进士及第很近，故而当时王维按理当三年后授职。但据陈铁民《王维年谱》考证，种种证据均指向王维在开元九年中进士后即已任职，[③] 可见只有一种可能：即王维当年未守选。王维入仕没有担任进士惯例任职的校书郎、正字以及州府参军和外县县尉等职，而是任职品阶近似的太乐丞。这当然有他和诸王亲近的因素，有王维具备出色的音乐才能的原因。还有一个重要因素，即为《封氏闻见记》中封希颜自太乐丞而官至中书舍人、吏部侍郎一事，[④] 引发了对太乐丞清浊的认识的变化。

进士本不为殿中省、内侍省官员和各类方伎官，[⑤] 但封希颜短暂的改变了这种社会惯习。封希颜之任职，据封演记载为中宗时。又据《新唐书·崔沔传》："（岑羲）荐为左补阙。性舒迟，进止雍如也，当官则正言，不可得而诎。睿宗召授中书舍人，以母病东都不忍去，固辞求侍，更表陆浑尉郭邻、太乐丞封希颜、处士李喜以代己处。"[⑥] 又据《旧唐书·魏知古传》："（先天二年）冬，令往东都知吏部尚书事，深以为称职"，"及知吏部尚书事，又擢用密县尉宋遥、左补阙袁晖、右补阙封希颜、伊阙尉陈希烈，后咸累居清要，时论以为有知人之鉴。"[⑦] 可知，封希颜在先天二年之前已自太乐丞为右补阙，据前文，中宗睿宗时尚未任太乐丞，故其任职当在景龙至延和左右。其任吏部侍郎的时间，据严耕望《唐仆射丞郎表》所考，或在开元末至天宝间。[⑧] 封演为天宝至贞元时期人，此时封希颜早已官为吏部侍郎，故封演有此结论。或可推断，在玄宗

---

① 《唐代铨选与文学》引《唐会要》第 75 卷："贞观九年五月敕，自今已后，明经兼习《周礼》并《仪礼》者，于本色量减一选。"以此为证。参见王勋成《唐代铨选与文学》，中华书局，2001。

② 王钦若等：《册府元龟》，中华书局，1960，第 7344 页。

③ 陈铁民：《王维年谱》、《王维集校注》，中华书局，1997，第 1328 页。

④ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局，1975，第 2342 页。

⑤ 赖瑞和：《唐代中层文官》，台湾联经出版专业股份有限公司，2008，第 7 页。

⑥ （宋）欧阳修、宋祁：《新唐书》，第 4476 页。

⑦ 《旧唐书》，第 3064 页。

⑧ 严耕望：《唐仆射丞郎表》，上海古籍出版社，2007，第 127 页。

时期，太乐丞确实有转化为清官的迹象，所以王维中进士后能任此职。

但是，综观目前所存唐史资料，基本未留下更多进士任职太乐丞的记载，所以，应保守的认为，封希颜和王维二人，是太乐丞职官史上的特例。太乐丞之后迁转，王维属被贬之特例，封希颜是被荐举之特例，其他有记载的只有裴知古，卒于太乐令[①]，未离太乐署；柳冕自太乐令为太常博士。因此，只能推断，大多太乐丞为流外之有音乐才能者担任，最多至太乐令而止，故未能进入史家视野。

需要再说明一个问题，台湾学者赖瑞和先生认为《封氏闻见记》所记载王绩之事有误，盖因《王无功文集序》记载，王绩当时担任的是太乐丞，而非良酝丞[②]。若王绩之后太乐丞为清流，封演记载错误不在王绩职官名称，而在到底是谁改变了太乐丞发展的历史。若封希颜之后太乐丞为清流，则《王无功文集序》记载错误。上述两种可能，笔者更倾向于后者。原因在于：其一，封演对唐史有较多记述，多可信，所以其应该未发现更多自太乐丞而飞黄腾达者，否则不该有此说。其二，王绩好酒，《唐六典》载："良酝令掌供邦国祭祀五齐、三酒之事，丞为之贰。"[③] 太乐署人员善酿远不如良酝署人员善酿符合情理。所以，虽然尚无文献证据，但《王无功文集序》中所载很值得怀疑。

太乐丞是唐代职官体系中不为人注意的职务，但王绩、王维的任职却引发了笔者的兴趣。经简单考述，本文对太乐丞的职官性质有以下结论：唐代太乐丞属于唐代流内官员，是方伎官，更多由流外出身者任职，虽在短暂时期有清流倾向，但基本属非清官系统。

---

① 《旧唐书》，第 5101 页。

② 详见赖瑞和《唐代中层文官》导言，台湾联经出版专业股份有限公司，2008，第 11 页。

③ （唐）李林甫著、陈仲夫校《唐六典》，第 447 页。

论唐代百戏的界定

于海博（沧州，沧州师范学院文学院，061001；石家庄，
河北师范大学文学院，050051）

摘　要：当前学界对唐代百戏界定不清，各家之说多有差异，对其进行清晰界定不仅有利于加深了解唐代杂技、戏剧、体育、乐舞等艺术形式的存在状态，也是相关唐文学研究得以顺利开展的前提条件和必备基础。据相关文献记载可知，唐代百戏依然具有唐前百戏通俗娱乐表演的基本性质，同时继承了奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗等三大表演范式，这不仅是唐人百戏观的体现，也为今日界定唐代百戏提供了标准和依据。据此可以得出结论：在唐代，百戏依然是涵盖"俳优歌舞杂奏"的十分宽泛的概念，虽其旗下的杂技、幻术、戏剧、体育等各艺术门类较前代都有显著发展，但仍未达到可以独立存在、自成一家的成熟境地。

关键词：唐代百戏　界定标准　戏剧　体育项目

作者简介：于海博，女，1978年生，山东文登人，河北师范大学文学院2013级博士研究生，沧州师范学院副教授。主要研究方向：隋唐五代文学。

关于"百戏"，虽自宋代起学者即有考述，但多失于简略。20世纪80年代以来，专门史研究兴起，百戏由于涵盖广泛，受到了音乐史、舞蹈史、杂技史、戏剧史、风俗史等著作的广泛关注，然惜乎或为蜻蜓点水，或为专注一隅。且相关研究成果主要集中于汉代，唐代百戏至今未

* 基金项目：全国高校古籍整理委员会资助项目"唐代百戏资料汇校考释"的阶段性成果，项目编号GJ2012004。

见全面深入之系统研究，甚至连界定都仍存在种种分歧。而从现存唐人文献来看，唐代百戏与文学形成了较前代更为紧密的联系，诗、词、文、赋等各种文体都有大量相关作品传世。因此，清晰地界定唐代百戏不仅有利于更清楚地认识杂技、戏剧、体育、音乐、舞蹈等艺术形式在唐代的存在状态，也是相关文学研究得以顺利开展的前提条件和必备基础。然而，唐代百戏到底该如何界定？唐人又是以怎样的百戏观对当时极其丰富的文娱活动进行选择、归类的呢？凡此种种，都是亟须思考探讨的问题。

一　学界的分歧

目前，学界对唐代百戏的内涵和曲目分类仍存在较大分歧。一些学者认为唐代百戏仅含杂技、幻术、武戏（即角抵、扛鼎等角力戏）、驯兽戏、乔装动物戏等五类。如崔乐泉《图说中国古代百戏杂技》分叠置技与形体技巧、空中技与呈力技、技巧要弄、胡旋绳舞和舞流星、舞马和驯兽、五方狮子、幻术等七类，对唐代百戏进行了考述，虽使用的名称不同，但概括而言实为上述五类。而王克芬《中国舞蹈发展史》亦直称："隋、唐时代，由于音乐舞蹈高度发展，成为独立的表演艺术，'百戏'、'散乐'就成为杂技、幻术等技艺的泛称。"[①] 虽然该书考述了《钵头》《大面》《踏摇娘》等歌舞戏，却并未将其划入百戏范畴。有的学者则认为在前述五类外，唐代百戏还应包括各种戏剧。如杨荫浏《中国古代音乐史稿》明确指出"散乐又名百戏。在隋唐五代时期，它包括各种杂技，也包括各种戏剧"[②]。傅起凤、傅腾龙《中国杂技史》在考述唐代百戏时，所述不仅包括杂技、幻术等技艺，也包括傀儡戏、参军戏等，这说明他们也是把戏剧归入百戏范畴的。李斌城、李锦秀等著《隋唐五代社会生活史》则将唐代百戏分为歌舞戏和杂技两大类，可见也认可戏剧是百戏之重要组成部分。也有学者将一些唐代新兴的体育运动纳入百戏范畴。如刘荫柏《中国古代杂技》将拔河、蹴鞠、打球等体育项目与杂技、幻术等百戏曲目一起进行考述。史仲文主编的《中国艺术史·杂技卷》认为，"唐代的参与性技艺游

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》（增补修订本），上海人民出版社，2003，第85页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，2004，第227～228页。

戏，如马球、马术、拔河等非常流行，加上滑稽谐剧、木偶戏等，造成了杂技百戏前所未有的生动活泼的局面”[①]。耿占军《古代百戏》一文中，曾明确提出打球与蹴球同为球戏，应为百戏之一，[②] 继而又称拔河、竞渡也应属于百戏无疑。

总之，对于唐代百戏的界定，当前学界尚未形成统一之理念。唐代百戏包含杂技、幻术、武戏、驯兽戏、乔装动物戏是诸家一致认可的，分歧之处在于戏剧及一些新兴体育项目，如打球、竞渡、拔河等的归属。那么，在唐人的观念中，百戏是否包含戏剧和上述体育项目呢？

二　唐人的百戏观

“百戏”这一名称在东汉时期才被正式使用，用来作为乐舞杂技的统称。此前其名称有两次变化。在先秦百戏被称为“奇伟戏”，《列女传·夏桀末喜传》载：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与末喜及宫女饮酒，无有休时。”[③] 《尚书·泰誓下》也记载夏桀“作奇技淫巧以悦妇人”[④]。所谓“奇技”“奇伟戏”，都是指“奇特的技艺”，同时，由于其表演者中有侏儒、狎客，可以想见其中还包括滑稽搞笑的表演形式。据上述两条记载可以断定：百戏从问世起就是一种与正统礼乐相背离，以奇特技艺或诙谐表演来赋予人感官愉悦的表演形式。而到战国时期，出于对武力的推崇，奇伟戏在原有以技艺、诙谐娱人的基础上又“稍增讲武之礼，以为戏乐”[⑤]，并在秦代更名为“角抵戏”，沿用至西汉。所谓“角抵戏”，唐李贤注曰：“角抵之戏则鱼龙爵马之属。言两两相当，亦角而为抵对，即今之斗，古之角抵也。”[⑥] 这一名称的更替实际说明自秦代开始，百戏在

---

① 史仲文主编《中国艺术史·杂技卷》，河北人民出版社，2006，第227页。

② 耿占军：《古代百戏》，《文博》1999年第2期，第83页：“我国古代的文献中虽未明确记载打球是百戏之一，但打球与蹴球同为球戏之一，蹴球既属百戏，那么打球照理亦应列入其中。”

③ （汉）刘向：《古列女传》第7卷，《文津阁四库全书》第153册，第197页；《夏桀末喜传》：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与妺喜及宫女饮酒，无有休时。”

④ 《尚书注疏》第10卷，《文津阁四库全书》第18册，第72页。

⑤ 《史记·李斯传》第87卷，中华书局，1982，第2560页。

⑥ （宋）范晔撰，唐李贤注《后汉书·南匈奴传》第89卷，中华书局，1965，第2963页。

继承先秦以“奇技淫巧”娱人的同时，又增加了通过武力对抗、激烈竞技形成强烈的感官刺激来娱乐大众的重要方式。因此，至汉代百戏的性质及表演范式即已基本定型。具体说来，其性质是：与雅乐正声相背离，以娱乐为根本目的的通俗性表演艺术。其表演范式有三：奇异技能的表演；滑稽嘲谑的表演；武力对抗的表演。三种表演范式或引人惊奇，或令人发笑，或让人感到激动兴奋，都能给人以强烈的感官刺激。

东汉，“角抵”更名为“百戏”，并沿用至六朝。此一新名称的出现及长期沿用盖因百戏随文化的发展不断衍生，规模日益壮大之故。史载，至齐武平年间，百戏已是“百有余物”[①]，后又经隋炀帝盛陈百戏，夸耀国威，“百戏之盛振古无比”[②]。因而到唐代，百戏的发展已达到空前繁荣的状态。一方面百戏的种类太多难以一一记述；另一方面又由于其历来被看做是奇技淫巧而备受忽视和贬斥，各典籍史册不屑于对其做详细介绍，所以今人看唐代百戏，只觉其冗杂繁复，毫无章法。实则在漫长的历史发展进程中，百戏一直保持着内在的稳定性，前述基本性质和三种表演范式不仅规范着唐前百戏，也是唐代百戏的重要特点。

自诞生以来，百戏即成为与雅乐对立的存在，唐代亦然。《旧唐书·乐志》称其“非部伍之声”[③]；唐高祖武德初年，孙伏伽亦曾上书进谏说：“百戏散乐，本非正声，隋末始见崇用，此谓淫风，不得不变。”[④]《资治通鉴》载：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常，上（指唐玄宗）精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐”[⑤]；由此可见，尽管历经千百年，唐代百戏的通俗表演性质仍未改变。

百戏表演并非仅仅娱乐自身，更主要是娱乐他人，故自汉代起就常用于酺宴集会。唐王朝建立后，这一表演传统得到了进一步继承和发扬，几乎历代帝王的宴飨酺会都有关于百戏表演的记载。如唐高祖武德八年驾临秦王府邸时曾宴请五品以上官员，“设奇技百戏，赐帛各有差”[⑥]；太宗贞

---

① 《通典》第146卷，第3128页：“北齐神武平中山，有鱼龙烂漫、俳优侏儒、山车巨象、拔井种瓜、杀马剥驴等奇怪异端，百有余物，名为百戏。”中华书局，1988。

② （唐）魏征等撰《隋书·音乐志》第15卷，中华书局，1973，第381页。

③ （后晋）刘昫撰《旧唐书·乐志》第29卷，第1072页。

④ （宋）宋祁撰《新唐书·孙伏伽传》第103卷，中华书局，1975，第3996页。

⑤ （宋）司马光撰《资治通鉴·玄宗纪》第211卷，中华书局，1956，第6694页。

⑥ 宋王钦若等撰《册府元龟》第109卷，中华书局，1960，第1301页。

观十四年在玄武门宴请群臣及吐谷浑王、河源王时也曾“奏倡优百戏之乐”[①]；高宗永徽三年为庆祝久旱得雨，京城百姓曾“相率宴乐兼奏倡优百戏，帝御安福门楼以观之”[②]；长安二年，则天宴吐蕃使者“于麟德殿，奏百戏于殿庭”[③]；玄宗曾“御勤政楼大酺，纵士庶观看，百戏竞作，人物填咽”[④]；宪宗元和三年“御芳林门张乐设百戏”[⑤]；长庆元年寒食节，穆宗在麟德殿为百官赐宴，“帝自击鞠，命禁军设百戏，赐物有差”[⑥]；敬宗宝历二年九月，“大合宴于宣和殿，陈百戏”[⑦]；大中中，日本王子来朝，宣宗“设百戏珍馔以礼焉”[⑧]，等等。百戏之所以能频繁地在宫廷宴会上崭露头角，正是因为其自身富含的娱乐性能带给观众以强烈的精神愉悦。

与前代相比，唐代百戏的技艺水平有了新的突破和超越，节目难度普遍提高。《朝野佥载》云：“幽州人刘交，戴长竿高七十尺，自擎上下，有女十二，甚端正，于竿上置定，跨盘独立，见者不忍，女无惧色。”[⑨] 在高达 70 尺的长竿上进行置定、跨盘、独立等动作表演，使观众都不忍观看，其惊险刺激可想而知。而《杜阳杂编》的记载则更令人惊心动魄，“上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也，挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯”[⑩]。在这条记载中，表演者不仅要居于百尺高竿上，还要执戟持戈表演舞蹈，难怪观看的人会目眩心怯。刘言史《观绳技》也描绘人们寒食节观看绳技表演时是“万人肉上寒毛生”[⑪]。凡此种种都说明奇特技能的表演仍然是唐代百戏表演的重要组成部分。

而唐人尚武的时代精神无疑又成为唐代百戏积极进行武力对抗表演的精神底蕴。在唐代，不仅角抵等武戏要分朋竞技，很多原本没有竞技意味

① （宋）王钦若等撰《册府元龟》第 109 卷，第 1303 页。
② （宋）王钦若等撰《册府元龟》第 111 卷，第 1306 页。
③ （后晋）刘昫撰《旧唐书·吐蕃传》第 196 卷，第 5226 页。
④ （唐）郑綮撰，丁如明校点《开天传信记》，上海古籍出版社，2012，第 77 页。
⑤ 《册府元龟》第 111 卷，第 1316 页。
⑥ 《册府元龟》第 111 卷，第 1317 页。
⑦ 《旧唐书·敬宗本纪》第 17 卷，第 521 页。
⑧ （唐）苏鹗撰，阳羡生校点《杜阳杂编》卷下，上海古籍出版社，2012，第 128 页。
⑨ （唐）张鷟撰，恒鹤校点《朝野佥载》第 6 卷，上海古籍出版社，2012，第 65 页。
⑩ （唐）苏鹗撰《杜阳杂编》卷中，第 123 页。
⑪ 《全唐诗》第 468 卷，中华书局，1999，第 5353 页。

的表演形式也往往会以比赛的形式进行。崔令钦《教坊记序》即载，“凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之‘热戏’。于是诏宁王主蕃邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进，太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣，长欲半之，疾仍兼倍”①。描绘了太常艺人与宁王率领的蕃邸杂技艺人比试竿伎的热烈场面。另据郑处诲《明皇杂录》载：“玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史，率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉”②，也说明了百戏表演时竞技对抗的普遍性。

此外，俳优侏儒的诙谐嘲谑表演在唐代也依然多见，如黄幡绰就是以嘲谑讽谏著称的艺人；唐·韦述《两京新记·尚书郎》记述唐代尚书省下设的各部地位不一，吏部、兵部受重视事务繁多，水部、膳部受轻视闲散无事时，就记载：“角抵之戏，有假作吏部令史与水部令史相逢，忽然俱倒。良久起云：‘冷热相激，遂成此疾。’”③。该戏虽记述简略，但滑稽情态令人想来不觉失笑，嘲讽时政亦不失辛辣尖锐。再如五代王仁裕《玉堂闲话》载：“太祖入觐昭宣。昭宗开宴，坐定。伶伦百戏在焉。俳恒真颂圣。先祝帝德，然后说元勋梁王之功业曰：‘我元勋梁王，五百年间生之贤。’九优太史胡趱应曰：‘酌然如此。四海之内共知固教朝廷如东向’。侍宴臣僚无不失色，梁太祖但笑而已。昭宗不怿，如无奈何。”④ 本该赞颂帝德的倡优却借赞美梁王来嘲讽皇帝，这虽是唐末特殊政治背景下的产物，但也算得上是唐代百戏戏谑嘲弄表演范式的充分体现了。

总之，唐代百戏依然在遵循着唐前百戏通俗娱乐表演的基本性质，同时也继承了奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗等三大表演范式。唐人对上述基本性质和三大表演范式的继承和展现不仅是唐人百戏观的具体体现，也为我们今天界定唐代百戏提供了标准和依据。

三　与戏剧关系考辨

百戏起源于先秦，但其真正形成规模却是在汉代。汉代百戏又称“角抵戏”，张衡《西京赋》曾对当时的演出盛况进行了详尽描述，不仅展示

① （唐）崔令钦撰，任半塘笺定《教坊记笺定》，中华书局，2012，第2页。

② 郑处诲撰，田廷柱校点《明皇杂录》，中华书局，1994，第26页。

③ 《太平广记》第250卷，人民文学出版社，1959，第1937页。

④ 《太平广记》第252卷，第1906页。

了举重、竿技、跳丸、走索、鱼龙曼延、吞刀吐火等杂技、幻术项目，还特别描绘了擅长兴云吐雾、降龙伏虎的东海黄公年老后因法术失灵，与白虎争斗反被其所害的表演。故汉代百戏包含戏剧已是学界共识，周贻白《中国戏剧史长编》就明确指出，“后世戏剧，实以此发端”①，陈维昭亦直言《东海黄公》“是角抵戏中的准戏剧”②。

唐代百戏是否依然包含戏剧，如前所述，学界是存在分歧的。这一分歧的产生实源于任半塘对王国维的批判。王国维《宋元戏曲史》认为唐代歌舞戏较六朝变化不大，“实不过为百戏之一种”③。滑稽戏虽有较大进展，但总体来说，“唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋金元之戏剧，尚未可同日而语也”④。显然，王氏认为唐代戏剧未能脱离百戏而独立存在。对此，任半塘在《唐戏弄》一书中予以激烈反对，历数王氏之弊，坚称唐人已有戏剧观念，并在开篇强调“唐戏弄”由两部分组成：“一为百戏，表现体力、器械、动物之技巧，配合简单音乐，其效果使人惊奇而已，乃后世所谓杂耍或把戏，近代属之马戏范围。一为戏剧，乃演故事，有情节，以感人为主之一种综合艺术，配合较复杂之音乐，而表现于歌唱、说白、舞蹈、身段、表情之中。”⑤ 显然，任氏是将百戏等同于杂技，认为唐代戏剧已脱离百戏母体，并获得了与之并行的地位。那么唐代戏剧真的脱离百戏而独立存在吗？

按任氏所说，唐代戏剧与百戏是戏弄的两大分支，但就现存文献记载来看，“戏弄”的含义与任氏之说却大相径庭。“戏弄”一词最早出现于汉代，司马迁《史记·廉颇蔺相如列传》：“大王见臣列观，礼节甚倨；得璧，传之美人，以戏弄臣。”⑥ 《尚书注疏》汉孔安国云：“以人为戏弄，则丧其德；以器物为戏弄，则丧其志。”⑦ 可见，在汉代“戏弄”一词的含义大致有二：一是对人而言，意为“轻侮捉弄”；一是对物而言，意为

① 周贻白撰《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960，第25页。

② 陈维昭撰《汉代散乐、百戏与汉代俗乐运动》，《复旦学报》2009年第5期。

③ 王国维撰《宋元戏曲考》，中国戏剧出版社，1999，第3页。

④ 《宋元戏曲考》，第6页。

⑤ 任半塘撰《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984，第1页。

⑥ （汉）司马迁撰《史记·廉颇蔺相如列传》第81卷，中华书局，1982，第2440页。

⑦ （汉）孔安国注，唐陆德明音义，孔颖达疏《尚书注疏》第12卷，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005，第85页。

"把玩耍弄"。此后，这两种含义屡现于史籍典册[①]，而在传承过程中，"把玩耍弄"之意又在晋代被引申为"游戏玩耍"[②]。故在隋唐以前，"戏弄"一词的基本含义有三：轻侮捉弄、把玩耍弄、游戏玩耍。而在隋唐五代时期，人们使用"戏弄"一词时仍主要沿用上述三种含义。如号称唐房玄龄等人撰写的《晋书》即载："（张天赐）后形神昏丧，虽处列位，不复被齿遇。隆安中，会稽世子元显用事，常延致之，以为戏弄。"[③] 唐李延寿《北史》载杜台卿任尚书左丞时，"省中以其耳聋，多戏弄之"[④]。唐释道世《法苑珠林》："晋康僧渊，本西域人。……琅耶王茂弘以见渊鼻高眼深，每戏弄之。"[⑤] 其中的"戏弄"都是"轻侮捉弄"之意。而唐段成式《酉阳杂俎》："高宗初扶床，将戏弄笔，左右试置纸于前，乃乱画满纸。"[⑥] 唐杜光庭《集仙录》："正见怜鱼之生，盆中戏弄之，竟不忍杀。"[⑦] 五代柴荣《毁私建寺院禁私度僧尼诏》："僧尼俗士，自前多有舍身烧臂炼指，钉截手足，带铃挂灯，诸般毁坏身体，戏弄道具，符禁左道，妄称变现，还魂坐化，圣水圣灯妖幻之类，皆是聚众眩惑流俗。"[⑧] 其中的"戏弄"即取"把玩耍弄"之意。至于取"玩耍游戏"之意的情况则更为多

---

① （宋）范晔撰《后汉书·隗嚣传》："戏弄神祇，歌颂祸殃，楚越之竹不足以书其恶。"（梁）沈约《宋书·宗室传》："晋平太守义宝弟义綦，元嘉六年封营道县侯，鄙无识知，每为始兴王濬兄弟所戏弄。"（齐）魏收撰《魏书·刘裕传》："（刘裕子刘）骏淫乱无度，烝其母路氏，秽污之声布于欧越。东扬州刺史颜竣恃旧，每戏弄之，骏惭怒杀竣"等，皆"轻侮捉弄"之意。而（汉）恒宽撰《盐铁论》：今民间雕琢不中之物，刻画无用之器，玩好玄黄，杂青五色绣衣，戏弄蒲人、杂妇、百兽、马戏、斗虎、唐梯、追人、奇虫、胡妲。晋王嘉《拾遗记》载汉昭帝时宫人们认为低光荷珍贵，"每游宴出入必皆含嚼，或剪以为衣，或折以蔽日，以为戏弄。"（宋）范晔《后汉书·王符传》："或作泥车瓦狗诸戏弄之具，以巧诈小儿。"皆"把玩耍弄"之意。

② （晋）刘义庆撰《世说新语·巧艺》："《典论》尝自叙曰：戏弄之事，少所喜，唯弹棋略尽其妙。"（晋）陈寿撰《魏志·贾逵传》："自为儿童，戏弄常设部伍，祖父习异之曰：'汝大必为将。'率口授兵法数万言。"（晋）葛洪撰《抱朴子外篇》："余所禀讷騃，加之以天挺笃懒，诸戏弄之事、弹棋、博弈皆所恶见，及飞轻走迅、游猎傲览，咸所不为，殊不喜嘲亵，凡此数者，皆时世所好，莫不躭之。"（宋）范晔撰《后汉书·陈寔传》："（陈寔）出于单微，自为儿童，虽在戏弄，为等类所归。"（隋）李百药撰《北齐书·文宣帝纪》："及长，黑色大颊，兑下鳞身，重踝，不好戏弄，深沉有大度"等。

③ （唐）房玄龄撰《晋书·张天赐传》第86卷，中华书局，1974，第2252页。

④ （唐）李延寿撰《北史·杜台卿传》第55卷，中华书局，1974，第1990页。

⑤ （唐）释道世撰《法苑珠林》第66卷，《文津阁四库全书》第349册，第579页。

⑥ （唐）段成式撰，曹中孚校点《酉阳杂俎》第1卷，上海古籍出版社，2012，第1页。

⑦ （宋）李昉等编《太平广记》第64卷，人民文学出版社，1959，第397页。

⑧ （清）董诰等编《全唐文》第125卷，中华书局，1983，第1256页。

见，如唐伸《沣州药山故惟俨大师碑铭序》：“（惟俨大师）自为儿童时，未尝处群子戏弄之中，往往独坐，如思如念。”[①] 李绅《墨诏持经大德神异碑铭》：“（大光上人）既生能言，不为戏弄。未龀之岁，思求佛乘，发念《法华》，三月通贯。”[②] 李钰《故丞相太子少师赠太尉牛公神道碑铭序》：“公（指牛僧孺）七岁而孤，依倚外族周氏。岳岳卓卓，有老成之风。以丧礼自处，未尝戏弄。”[③] 等等，不一一列举。而随着语言丰富性的增强，隋唐时期的“戏弄”一词除具有以上三种含义外，又有所引申。如隋侯白《启颜录》：“隋卢嘉言就寺礼拜，因入僧房。一僧善于论议，嘉言即与谈话。因相戏弄，此僧理屈。同坐二僧，即助此僧酬对。往复数回，三僧并屈。嘉言乃笑谓曰：‘三个阿师，并不解樗蒱。’僧未喻，嘉言即报言：‘可不闻樗蒱人云，三个秃，不敌一个卢。观者大笑，僧无以应。”[④] 唐李瀚《蒙求集注》记载顾恺之珍藏画作被桓玄偷走，却以为画通灵如人登仙变化而去，“其矜伐过实，少年因相称誉以为戏弄”[⑤]。唐无名氏《异闻录》：“（群女）争以淳于郎为戏弄。风态妖丽，言词巧艳，生莫能对。”[⑥] 这些又显然是“谐谑调笑”之意。此外，由于隋唐百戏艺术的空前繁荣，“戏弄”又被用来代指“百戏表演”，但据笔者统计仅见两例，较之其他含义数量明显减少，这说明以“戏弄”代指“百戏表演”并不常用。两例分别是：

（1）唐牛僧孺《玄怪录》所载百戏艺人为居延部落主勃都骨低表演弄椀珠伎和吞吐人的幻术，致使“骨低甚惊，因重赐赍遣之”，于是“明日又至，戏弄如初。连翩半月，骨低颇烦，不能设食”[⑦]。

（2）唐薛用弱《集异记》所载唐楚州医生徐智通月夜散步时听到两人相约明晨在龙兴寺前较量技艺，其中一人曰：“寺前古槐，仅百株。我霆震一声，剖为纤茎，长短粗细，悉如食箸。君何以敌?”答曰：“寺前素为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人。我霆震一声，尽散其

---

① 《全唐文》第 536 卷，第 5444 页。
② 《全唐文》第 694 卷，第 7126 页。
③ 《全唐文》第 720 卷，第 7406 页。
④ 《太平广记》第 248 卷，第 1921 页。
⑤ （唐）李瀚撰，（宋）徐子光注《蒙求集注》卷上，《文津阁四库全书》，第 296 册，第 99 页。
⑥ 《太平广记》第 475 卷，第 3911 页。
⑦ 《太平广记》第 368 卷，第 2928 页。

发，每缕仍为七结。”次日午间果然“霆震两声，人畜顿踣。及开霁，寺前槐林，劈栉分散，布之于地，皆如算子。大小洪纤，无不相肖。而寺前负贩戏弄观看人数万众，发悉解散，每缕皆为七结。”[①] 戏场即唐代百戏的演出场所，多设在寺庙内[②]。

综上所述，尽管唐代“戏弄”一词较前代意义更丰富，却从未用来代指戏剧，充其量只能算是唐人对百戏的另一种叫法。对此，任氏也并未讳言，在《唐戏弄》第一章总说中，他就明言“用‘戏弄’二字专指唐五代之戏剧，乃本书始有之事，于唐人记载中，明征无多”[③]。

而“戏剧”一词虽也见于唐代典籍，但其与今之戏剧概念亦大相径庭。《旧唐书·宣宗本纪》载：“（宣宗）历大和、会昌朝，愈事韬晦，群居游处，未尝有言。文宗、武宗幸十六宅宴集，强诱其言，以为戏剧，谓之‘光叔’，武宗气豪，尤不为礼。”[④]《旧唐书·顾况传》：“顾况者，苏州人，能为歌诗，性诙谐，虽王公之贵与之交者，必戏侮之。……其赠柳宜城辞句，率多戏剧，文体皆此类也。”[⑤]《太平广记·纥干狐尾》：“并州有人姓纥干，好剧。承间在外有狐魅。遂得一狐尾，缀着衣后。至妻旁，侧坐露之。其妻私心疑是狐魅，遂密持斧，欲斫之。其人叩头云：‘我不是魅。‘妻不信。走遂至邻家，邻家又以刀杖逐之。其人惶惧告言：‘我戏剧，不意专欲杀我。此亦妖由人兴矣。’”[⑥] 在上述三条记载中，“戏剧”都是“戏谑、嘲弄”的意思。此外，《太平广记·张定》亦载：

> 与父母往连水省亲，至县，有音乐戏剧，众皆观之，定独不往。父母曰：“此戏甚盛，亲表皆去，汝何独不看耶？”对曰：“恐尊长要看，儿不得去。”父母欲往，定曰：“此有青州大设，可亦看也。”即提一水瓶，可受二斗以来，空中无物。置于庭中，禹步绕三二匝，乃倾于庭院内，见人无数，皆长六七寸。官僚将吏、士女看人，喧阗满庭。即见无比设厅戏场，局筵队仗，音乐百戏，楼阁车棚，无不

① 《太平广记》第394卷，第3148页。

② 详见高宁《从汉唐百戏的发展看其观演场所的演变》，《华中建筑》2010年第9期。

③ 任半塘撰《唐戏弄》，第3页。

④ 后晋刘昫撰《旧唐书》第130卷，中华书局，1975，第613页。

⑤ 《旧唐书》第130卷，第3625页。

⑥ 《太平广记》第288卷，第2291页。

精审。[①]

又《太平广记·车中女子》曰：

> 饮酒数巡，至女子，执杯顾问客："闻二君奉谈，今喜展见。承有妙技，可得观乎？"此人卑逊辞让云："自幼至长，唯习儒经，弦管歌声，辄未曾学。"女曰："所习非此事也。君熟思之，先所能者何事？"客又沉思良久曰："某为学堂中，著靴于壁上行得数步。自余戏剧，则未曾为之。"女曰："所请只然，请客为之。"遂于壁上行得数步。女曰："亦大难事。"乃回顾坐中诸后生，各令呈技，俱起设拜。有于壁上行者，亦有手撮椽子行者，轻捷之戏，各呈数般，状如飞鸟。[②]

这两条记载中也有"戏剧"二字，但从上下文记述来看，此处之"戏剧"当指"百戏"，也非今天意义上之戏剧。

综上所述可见，尽管唐人屡屡使用词语"戏弄""戏剧"，但其含义与今之含义皆有所差异，任氏以戏弄涵盖百戏与戏剧实乃其一家之言。而唐人之所谓"戏剧"，其意或为"嘲谑"，或指"百戏"，也非今日戏剧之内涵。在相关文献中，亦未见其他用来代指唐五代戏剧的词语。故唐代戏剧虽已形成，唐人却并未如任氏所说已具备戏剧观念。

那么唐五代戏剧与百戏之间到底存在怎样的关系呢？对此，唐代的相关典籍及唐人笔记小说都有记载。杜佑《通典》曰："至中国汉安帝时，天竺献伎能自断手足，刳剔肠胃，自是历代有之。大唐高宗恶其惊人，敕西域关津不令入中国。睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行而以足舞，极铦刀锋，倒植于地，抵目就刃，以历脸中。又于背下，吹筚篥其腹上，曲终而亦无伤。又伏伸其手，两人蹑之旋身绕手百转无已。汉代有橦木伎，又有盘舞，晋代加之以杯，谓之杯盘舞。梁有长跷伎、跳铃伎、掷倒伎、跳剑伎，今并存。又有舞轮伎，盖今之戏车轮者。透三峡伎，盖今之透飞梯之类也。高絙伎，盖今之戏绳者也。梁有猕猴幢伎，今有缘竿伎，又有猕猴缘竿伎，未审何者为是。又有弄椀珠伎。歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、

---

① 《太平广记》第 74 卷，第 465 页。

② 《太平广记》第 193 卷，第 1054 页。

窟儡子等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”① 这段记载是现存最早的关于唐代百戏的叙述，可贵之处在于其为唐人自述，乃唐人观念与唐代现实之体现，能说明歌舞戏是百戏不可分割的一部分。前述《两京新记》《玉堂闲话》所载两条戏剧显然是唐代典型的以嘲弄讽时事的参军戏表演，而作者记述时都将其归入百戏范畴，也充分说明唐代百戏包括戏剧。

此外，根据前述百戏的界定标准——其基本特征和三大表演范式，也能充分解释唐代歌舞戏和参军戏仍属百戏范畴。大面，又称“代面”“出于北齐，兰陵王长恭才武而貌美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之兰陵王入阵曲”②。拨头，又名“钵头”“出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象也”③。演出时“表演者头戴面具，披发持短桴作人兽搏斗”④。二戏虽演述不同故事，但表演者都戴面具展示搏斗击刺场面，显然属于上述三种范式中的武力对抗表演一类，此当为二戏归入“百戏”的根本原因。至于踏摇娘，崔令钦《教坊记》记载颇详，云：“北齐有人，姓苏，齁鼻，实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮，酗酒，每醉，辄殴其妻，妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之，云：‘踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’，以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’，调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’又非。”⑤ 北齐时该戏表演者不仅男扮女装，还故“作斗殴之状，以为笑乐”，显然是以滑稽表演来娱乐大众，故甫一出现就被归入百戏之列，而在唐代，这部戏的表演形式又有所演化，不仅出现了女性表演者，表演过程较北齐也应更为文雅，故崔令钦称其“全失旧旨”。而杜佑虽也认为踏摇娘一戏：“近代优人颇改其制度，非旧旨也。”⑥ 但其记述的表演形式与崔令钦又有明显不同：“河内有人丑貌而好酒，常自号

① 《通典》第146卷，中华书局，1984，第764页。
② 《通典》第146卷，第3729页。
③ 《通典》第146卷，第3729页。
④ 李斌城等撰《隋唐五代社会生活史》，中国社会科学出版社，1998，第321页。
⑤ 《教坊记笺订》，第173页。
⑥ 《通典》第146卷，第3730页。

郎中。醉归必殴，其妻美色善自歌，乃歌为怨苦之词，河朔演其曲而被之管弦，因写其妻之容。妻悲诉，每摇其身，故号踏摇。”① 杜佑记载的踏摇娘显然是一出哀怨的苦情戏而非北齐时的滑稽戏，窃以为，二者的不同记述恰恰是记载了踏摇娘在北齐和唐代的不同演出形式，即崔令钦所载为该戏“旧旨”，而杜佑记载则为唐人改其制度后的新貌，从中可见唐代踏摇娘的滑稽因素被压制，歌舞因素被发扬。唐代，百戏又名散乐，这一新名称出现的表象下是百戏在新的时代背景下有所新变的实质。具体说来，唐代百戏的新变就是音乐性的增强，各种演出形式都与音乐舞蹈有了较前代更紧密的融合，前述石火胡等人杂技如此，踏摇娘亦如此。而窟儡子，又名魁儡子，就是“用绳索在幕下牵动木制傀儡人表演歌舞”②，相当于今天的木偶戏。唐玄宗曾作《傀儡吟》：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。”③ 能够将木头人做得逼真，并让其歌舞表演，做各种动作，这在工艺不甚发达的古代当是多么让人惊奇！故其因技艺奇特而被归入百戏也就不难理解了。至于参军戏，虽其起源仍众说纷纭，但其戏谑嘲弄、滑稽搞笑的表演形式已为学界所公认，故参军戏之所以被纳入百戏之范畴，当是因其符合百戏的滑稽嘲谑表演范式。

总之，从现存文献资料来看，唐代戏剧并未与百戏分离而达到独立存在的状态。故前述王国维说应更符合唐代事实，任半塘《唐戏弄》的学术价值虽毋庸置疑，但其将百戏等同于杂技、将戏剧与百戏分离的说法，确有误导后人之嫌。

四　涵盖部分新兴体育项目

在我国古代，体育项目往往是被概称为“戏”，而混杂于百戏表演和生活游戏之中。作为中国封建社会的巅峰时代，唐代体育运动的开展可谓如火如荼，据潘孝伟《唐代体育》粗略统计即有二十余种。如前所述，蹴鞠、击鞠、拔河、竞渡几种唐代新兴体育运动是否属于百戏仍存在争议，前辈学者或避而不谈，或将其直接归入体育及文娱活动中，虽然有学者认为其为百戏，但多无根据而显得底气不足。事实上，前述百戏的基本性质

---

① 《通典》第 146 卷，第 3729 ~ 3730 页。

② 《隋唐五代社会生活史》，第 322 页。

③ 《全唐诗》第 3 卷，第 41 页。

和三大表演范式不仅能解释唐歌舞戏、参军戏被纳入百戏的原因，也能为上述体育项目的归属提供依据。

据笔者考察，唐代的蹴鞠、拔河、击鞠、竞渡都是具有表演性质的娱乐活动。唐代蹴鞠用轻便的气球替代了汉代“以韦为之”[①] 的实心球，故不再“穿地作鞠室”[②]，而是“植两修竹，高数丈，络丝于上为门，以度球”[③]，以踢高为能，甚至出现了不设球门而专注于技巧表演的花样蹴鞠——“白打”。唐人对白打记载不多，但据宋人《蹴鞠图谱》记载可知，白打根据上场踢球的人数分为一人场户、两人场户、三人场户以至十人场户，“其中的一人场户，身体各部位都可以代替两脚踢球，因此球在身上上下翻舞，令人眼花缭乱”[④]。白打也因此成为唐代宫廷的表演节目之一，王建《宫词百首》（其八十）：“宿妆残粉未明天，总立昭阳花树边。寒食内人长白打，库中先散与金钱。”[⑤] 韦庄《长安清明》：“内官初赐清明火，上相闲分白打钱。”[⑥] 描绘的就是宫人因表演白打而获得赏赐的情况。因此，唐代蹴鞠较汉代有根本性改变，技巧性的增强使其得以跻身于百戏的行列。而唐代拔河不仅突出武力对抗，其表演性质也非常鲜明，《旧唐书·中宗纪》载景龙四年二月，“令中书门下供奉官五品已上、文武三品已上并诸学士等，自芳林门入，集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之”[⑦]。《唐语林》亦载：“明皇数御楼设此戏，挽者至千余人，喧呼动地，蕃客庶士，观者莫不震骇。”[⑧] 故拔河也应是百戏无疑。此外，还有唐人诗赋可以为证，如张说写有《奉和圣制观拔河俗戏应制》[⑨]，薛胜《拔河赋》也明确记载：“皇帝大夸胡人，以八方平泰，百戏繁会，令壮士千人，分为两队，名拔河于内，实耀武于外”[⑩]，都直言拔河为百戏之一。

---

① （汉）班固撰，唐颜师古注《汉书》第30卷，中华书局，1962，第1762页。

② 《汉书·霍去病传》，东汉服虔注释：“穿地作鞠室也。”

③ （元）马端临撰《文献通考·乐考二十》第147卷，中华书局，1986，第1288页。

④ 任海著《中国古代体育》，商务印书馆，1996，第16页。

⑤ （唐）王建撰《王建诗集》，中华书局，1959，第94页。

⑥ 《全唐诗》第700卷，第8126页。

⑦ 《旧唐书》第7卷，第149页。

⑧ （宋）王谠撰，周勋初校证《唐语林校证》第5卷，中华书局，2008，第475页。

⑨ 《全唐诗》第87卷：“今岁好施钩，横街敞御楼。长绳系日住，贯索挽河流。斗力频催鼓，争都更上筹。春来百种戏，天意在宜秋。”第940页。

⑩ 《全唐文》第618卷，第6240～6241页。

唐代击鞠，又名打球，是我国古代的马球运动，多以“分朋”比赛的形式出现，如张建封《酬韩校书愈打球歌》：“护军对引相向去，风呼月旋朋先开”[①]、韩愈《汴泗交流赠张仆射》“分曹决胜约前定”[②] 都说明比赛是“分朋”，即分两队进行。比赛以“得筹”判断输赢，每进一球得一筹，获胜的一方往往能获得价值不菲的物质奖励，如王建《宫词》（其七十三）：“一半走来争跪拜，上棚先谢得头筹”[③]；元稹《春六十韵》：“偏沾打球彩，频得铸钱铜”[④] 等都说明了这一点。由于有丰厚的物质奖励，唐人比赛时必须要分输赢、定胜负。敦煌文书 S. 52049 和 P. 2544《杖前飞·马球》：“前回断当不赢输，此度若输后须赛”“或为马乏人力尽，还须连夜结残筹”[⑤]，即使人困马乏也要获取比赛胜利的描写就说明击鞠运动具有极强的对抗性。

在运动过程中，打球人骑在马上，手中持球杖，通过马的迅疾奔跑和人马的配合来支配球的运动。据唐诗描述，击鞠时球员们“俯身仰击复傍击”[⑥]、“ 侧身转臂著马腹”[⑦]，不仅在马上前俯后仰、左旋右击，甚至侧身转臂在马腹下击球，做出种种惊险的动作。由于运动过程惊险、刺激，唐代击鞠比赛往往有大批观众围观，《唐摭言》即载击鞠比赛时，“四面看棚栉比，悉皆褰去帷箔而纵观焉”[⑧]。对观众而言，击鞠比赛常常是一场令人心驰神动的精神盛宴，比赛越激烈，其观赏性越强，观众所获得的精神满足也越大，“时阁下数千人，因之大呼笑，久而方止。”[⑨] “动地三军唱好声”[⑩]，“欢声四合壮士呼”[⑪]，都形象地展示出人们观看击鞠比赛时激昂的情绪，而击鞠运动的娱人性质也在观众的热烈反应中得到了最好的诠释。综上所述，击鞠不仅是唐代盛行的俗戏，也具备百戏的基本性质，既能展

---

① 《全唐诗》第 275 卷，第 3112 页。
② 《全唐诗》第 338 卷，第 3791 页。
③ 《王建诗集》，第 93 页。
④ 《全唐诗》第 408 卷，第 4548 页。
⑤ 《法藏敦煌文献》第 15 册，上海古籍出版社，2001，第 256 页；并参考了任半塘《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987，第 727 页。
⑥ 《全唐诗》第 275 卷，第 3112 页，张建封《酬韩校书愈打球歌》。
⑦ 《全唐诗》第 338 卷，第 3791 页，韩愈《汴泗交流赠张仆射》。
⑧ （五代）王定保撰，黄寿成校点《唐摭言》第 3 卷，三秦出版社，2011，第 51 页。
⑨ 《唐摭言校注》第 3 卷，第 51 页。
⑩ 《全唐诗》，第 3729 页。
⑪ 《全唐诗》，第 3791 页。

示精湛的马术，又有激烈的武力对抗，故应纳入百戏范畴。

唐代竞渡实际就是今之“赛龙舟”。《资治通鉴》载：“自唐以来，治竞渡船务为轻驶，前建龙头，后竖龙尾，船之两旁刻为龙鳞而彩绘之，谓之龙舟。植标于中流，众船鼓楫竞进以争锦标。”[①] 从比赛规则的设置来看，唐代竞渡也具有鲜明的竞技性，这在唐人诗文中也多有记载，如李怀远《凝碧池侍宴看竞渡应制》：“列筵飞翠斝，分曹戏鹢舟”[②]；李适《帝幸兴庆池戏竞渡应制》：“急桨争标排荇度，轻帆截浦触荷来”[③]；张说《岳州观竞渡》：“画作飞凫艇，双双竞拂流”[④]；范慥《竞渡赋》：“节次端午，则大魁分曹，决胜河浒。饰画舸以争丽，建彩标而竞取”[⑤]。这些都表明竞渡是强调竞争的。而将竞渡时参赛者的形貌、心态描摹得最生动的则是张建封《竞渡歌》：“前船抢水已得标，后船失势空挥桡。疮眉血首争不定，输岸一朋心似烧。”[⑥] 可谓是将竞渡者争胜时头破血流、心急如焚的状态淋漓尽致地表现了出来。这样激烈对抗的运动项目自然会吸引人们众多的关注，每当竞渡比赛时，唐人往往倾城而出，临江观战，吴融《和集贤相公西溪侍宴观竞渡》曰：“都人同盛观，不觉在行朝”[⑦]；范慥《竞渡赋》也说比赛时是“拥士庶兮如堵”，而篇末作者将竞渡与吞刀幻人、角抵狖童之戏比较，从而强调“竞渡有救灾之义”[⑧]，也说明竞渡是唐人百戏之一种。

总之，蹴鞠、击鞠、拔河、竞渡都具备百戏的基本性质，它们或以突出的技巧性，或以激烈的对抗性来具化百戏的某一表演范式，因而也是百戏不可分割的组成部分。

六 结论

唐代百戏上承先秦汉魏六朝百戏，依然保持了前代百戏通俗娱乐表演

① 《资治通鉴》第 243 卷，第 7844 页。
② 《全唐诗》第 46 卷，第 561 页。
③ 《全唐诗》第 70 卷，第 777 页。
④ 《全唐诗》第 88 卷，第 968 页。
⑤ 《全唐文》第 957 卷，第 9934 页。
⑥ 《全唐诗》第 275 卷，一说为薛逢《观竞渡》，第 3112 页。
⑦ 《全唐诗》第 684 卷，第 7916 页。
⑧ 《全唐文》第 956 卷，第 9934 页。

的基本性质，呈现着奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗三大表演范式。唐人的文娱生活极其丰富，与百戏相关的唐人戏剧与俗戏应该不仅限于前述几种，然不管数量到底有多少，也不论是否有典籍的明确记载，只要是具备通俗娱乐表演的基本性质，同时又能归入上述三种范式中任何一种的唐人俗戏，都应属于唐代百戏的范畴。明晰了这一界定标准，唐代百戏就再也不是杂乱无章，纷繁复杂而难以界定的了。

唐代百戏涵盖了杂技、幻术、戏剧、体育等各个艺术门类，然而各艺术门类虽较前代都有显著的发展，却并未形成宋元以后的独立的状态，百戏在唐代依然是涵盖“俳优歌舞杂奏”[①] 的十分宽泛的概念，它在收纳前代百戏一切优良成果的同时，又对唐人创造的新的品类加以吸收，故唐代百戏可谓百戏“海纳百川”精神之突出代表，是中国百戏史上名副其实的一大高潮。

---

① 《通典》第146卷，第763页。



文学论述



乐府《四时歌》所映现的世界图式*

廖美玉（台湾，逢甲大学中国文学系，40724）

摘　要： 在漫长的人类文明发展过程中，依循日月运行、四时变化的自然规律，逐渐建立了生活作息的模式，更成为文学创作中的重要质素。相对于文人书写的偏爱春、秋两季，乐府《四时歌》在四季的作品数量上，差异不大，也更能贴近人们对四季的真实体验。本文乃回归文本细读，归纳出乐府《四时歌》所映现的四季，乃以《春歌》的两性青春恋曲为主旋律，接下来的三季为青春余响，包括：由《春歌》引领的《夏歌》、持续记忆《春歌》的《秋歌》、接引《春歌》的《冬歌》，周而复始，恰似对“生生不息”的自然规律之依循，既可探索乐府诗歌的特质，也有助于建构更贴近自然的世界图式。

关键词： 春歌　夏歌　秋歌　冬歌　世界图式

作者简介： 廖美玉，女，文学博士，现为台湾逢甲大学中文系教授兼唐代研究中心主任。曾任成功大学中文系教授兼主任、逢甲大学人文社会学院院长、台湾“中国唐代学会”会长等职务。专业方向为中国古典诗学、唐代文学、台湾古典诗学。主要著作有《回车：中古诗人的生命印记》《中古诗人夜未眠》等，编撰有《台湾古典诗选注：区域与城市》（合著）、《台湾古典文学大事年表·明清编》等。

一　前言

日出日落，花开花谢，草长莺飞，形构出四时永无止息的循环。人类

* 本文系专题研究计划“时序、物理与民生——建构唐代物候诗学的思考路径”（MOST 104－2410－H－035－032－MY3）部分成果。

乃顺应日月运行、四时变化的自然规律，建立起生活作息的范式，如《庄子·让王》记载善卷之言曰：

> 余立于宇宙之中，冬日衣皮毛，夏日衣葛𫄨；春耕种，形足以劳动；秋收敛，身足以休食；日出而作，日入而息，逍遥于天地之间而心意自得。[①]

善卷据以拒绝舜之让以天下者，乃在四时衣食与日兴夜寐，形构出个人身心自得的宇宙观。此外，《荀子·王制》以“春耕、夏耘、秋收、冬藏，四者不失时，故五谷不绝而百姓有余食也”[②]，引导四时的农事生产，以确保百姓足食，成为国家施政的重点。在漫长的人类文明发展过程中，无论是个人或国家，都以淳朴的农耕生活作为根柢，文人笔下更发展成对田园生活的向往与归返，而相对于归田的谋仕生涯，不同的生命际遇对四时自有不同观照，从而发展出多元的四时书写与世界图式。

由此来看民间色彩浓厚的乐府《四时歌》，郭茂倩《乐府诗集》收录有清商曲辞之吴声歌曲计有《子夜四时歌》七十五首[③]，含《春歌》《夏歌》各二十首，《秋歌》十八首，《冬歌》十七首；梁武帝《子夜四时歌》七首，含《春歌》一首、《夏歌》三首，《秋歌》二首，《冬歌》一首；王金珠《子夜四时歌》八首，含《春歌》三首，《夏歌》《秋歌》各二首，《冬歌》一首；入唐而有王翰《子夜春歌》二首，崔国辅、薛耀各有《子夜冬歌》一首；郭元振《子夜四时歌》六首，含《春歌》二首，《秋歌》二首，《冬歌》二首；李白、陆龟蒙各有《子夜四时歌》四首，含《春歌》《夏歌》《秋歌》《冬歌》各一首。另有《子夜变歌》古辞三首，梁王金珠一首。以上全为五言绝句。至于《舞曲歌辞五杂舞四》收录的《四时白纻歌》，梁沈约有《春白纻》《夏白纻》《秋白纻》《冬白纻》《夜白纻》，隋炀帝有《东宫春》《江都夏》，虞茂有《江都夏》《长安秋》，形式上全为七言八句。而唐元稹的《冬白纻歌》，形式上已是杂言，在七言十四句中，有一句拆成三言二句。以季节来看，除了《子夜变歌》不以季节

---

① （晋）郭注、（唐）成玄英疏《南华真经注疏让王第二十八》第9卷，中华书局，1998，第549页。

② （唐）杨倞注，（清）王先谦集解《荀子集解·王制篇第九》第5卷，台北世界书局，1971，第105页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，台北里仁书局，1984，第639～655页。

作区分，总计春季有三十一首，夏季有三十首，秋季有二十八首，冬季有二十七首，另有夜歌一首。整体而言，四季的作品数量，春夏略高于秋冬，但差异并不大。

近人研究文学中的四时书写，多侧重在春秋两季，如松浦友久《中国诗歌原理》即依唐代类书《艺文类聚》《初学记》的岁时部，明代《圆机活法》的时令、节序部，清初《佩文斋咏物诗选》，统计出春、秋的作品各相当于夏、冬的三倍①，恰可凸显出汉唐乐府在四时书写上的均衡性，更能贴近人们对四季的真实体验。在传统论述上，《礼记·月令》以角、徵、商、羽配春、夏、秋、冬②，乃音乐与四季的搭配；沈约《答甄公论》以“四声”搭配“四季”③，化约出春为平声之象，夏为上声之象，秋为去声之象，冬为入声之象，提供了论述的基础。本文乃以郭茂倩《乐府诗集》所收录的《四时歌》系列作品为讨论文本，既可探索乐府诗歌的特质，也可归纳出自然秩序与社会秩序的共同图式，有助于探讨汉唐时人对自然世界的理解。

二 《春歌》的青春旋律及其变调

在标示为“晋宋齐辞”的《春歌》三十一首中，大抵以“春女思”为主题，不同于《诗经》摹写春天的名句“春日迟迟”，着眼于女性在农业生产上的惜时勤劳④，乐府古辞乃在春回大地、万物滋长的春天，呼应大自然所展现出的生命繁殖力，以“青春”为主轴的两性关系，成为《春歌》的主旋律，散发出追求、欢好、分离、重逢乃至失落的情结，“春为阳中，德泽不偏”的“平声之象”固然是共同的心声，同时也有热情洋溢的欢唱，以及花月徘徊的独唱，因而出现“天地闭藏，万物尽收”的入声

---

① 〔日〕松浦友久：《中国诗歌原理》，台北洪叶文化，1993，第5页。

② （唐）孔颖达等正义《礼记正义月令》，十三经注疏本，台北艺文印书馆，1982，第14卷，第278~290页。

③ （南朝梁）沈约：《答甄公论》：“春为阳中，德泽不偏，即平声之象；夏草木茂盛，炎炽如火，即上声之象；秋霜凝木落，去根离本，即去声之象；冬天地闭藏，万物尽收，即入声之象。”引自〔日〕遍照金刚撰，卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考天四声论》，中华书局，2006，第303页。

④ 廖美玉：《〈诗经〉中“齐家”观的省思》，《成大中文学报》第5期（1997年5月），第113~164页。

之象，与“草木茂盛，炎炽如火”的上声之象，从而透显出人在时光流转中的情思起伏。

（一）两性欢娱的青春恋曲

以下三首为平声韵，着力捕捉春天的丰美物候，及其所引发的少女情思，展现人与自然的和谐相应：

> 春风动春心，流目瞩山林。山林多奇采，阳鸟吐清音。
> 绿荑带长路，丹椒重紫茎。流吹出郊外，共欢弄春英。
> 光风流月初，新林锦花舒。情人戏春月，窈窕曳罗裾。[1]

这组春歌以“春风”发端，接着以“流吹”“光风”绾合人情与春景，明显转向春回大地的良辰美景与欢乐游赏。第一首由自然的春风吹动人们的春心，人们也敞开心怀尽情浏览山林美景。同样在春风吹拂、阳光照耀下，山林以缤纷花木、清脆鸟鸣响应着春回大地。首句入韵，三个平声侵韵，恰如沈约所称“春为阳中，德泽不偏”的“平声之象”，天地万物共同在春天中展演出生之愉悦。第二首以绵延绿荑、盛开丹椒，摹写出春天的推移，把人们带往郊外，以愉悦的心情赏玩春花美景。首句不入韵，二个平声庚韵，流露出掩抑不住的春心。第三首又是首句入韵，三个平声虞韵，把春光流转聚焦在由日落月出的变化，月光下的新林锦花，召唤出人们的青春情怀，尽情抒放在花月春风中，春之愉悦乃因人而更添许多风情。

（二）女性成为《春歌》的主角

人事渐增，被激发的春情，乃在放纵中被加入人为的制约，而女性更跃居为主角，以仄声韵与平声韵的交互出现，形成更具深意的对话：

> 妖冶颜荡骀，景色复多媚。温风入南牖，织妇怀春意。
> 碧楼冥初月，罗绮垂新风。含春未及歌，桂酒发清容。
> 杜鹃竹里鸣，梅花落满道。燕女游春月，罗裳曳芳草。（卷44，页644）

---

[1] 郭茂倩：《乐府诗集》第44卷，第644页。为避繁琐，以下引用文本凡出自本书者，随文只注卷页。

第四首转为仄声韵，以“妖冶颜荡骀”形容被召唤的春心，成为书写主轴，面对“景色复多媚”的持续激发，开窗迎来的“温风”，使“织妇”的“怀春意”更凌驾在妇工之上。第五首再转为平声韵，既有碧楼初月的时光流转，又有罗绮新风的物我相激，更加入了歌与酒的人为创作，使人拥有诠释春天的能力。第六首又再度转为仄声韵，物候的流转呈现在新笋成竹、杜鹃出现，以及报春的梅花已将落尽，而游春者就只见芳草上的罗裳燕女。总计前六首诗在平声韵中夹杂二首仄声韵，映现出人事与自然的对话，尤其女性之所以成为主角，缘自男性从这一片明媚春光中退出，就此而言，这些作品不宜单纯视为男欢女爱的艳情之作。

（三）因人事与自然拉拒而强化的张力

当男性成为“缺席者”，闺中女性独自面对星光下的绿苑丹华，又如何排遣专属于这个季节的怀春之情呢？延续前一首的春夜，接下来的五首全采平声韵：

> 朱光照绿苑，丹华粲罗星。那能闺中绣，独无怀春情。
> 鲜云媚朱景，芳风散林花。佳人步春苑，绣带飞纷葩。
> 罗裳迮红袖，玉钗明月珰。冶游步春露，艳觅同心郎。
> 春林花多媚，春鸟意多哀。春风复多情，吹我罗裳开。
> 新燕弄初调，杜鹃竞晨鸣。画眉忘注口，游步散春情。（卷44，页644～645）

人为制约造成人事与自然的疏离，佳人乃独自行走在春苑林花中，以盛妆映衬着繁华盛景，终日寻觅着“同心郎”，却只有春花、春鸟、春风的殷勤，新燕与杜鹃的热情，回应着春女多媚多哀的诸般春情，芬芳而悱恻，缠绵难遣。因而紧接着以仄韵、平韵的交互吟唱，呈现出人事与自然的拉拒：“梅花落已尽，柳花随风散。叹我当春年，无人相要唤。”以仄韵承接第六首的“梅花落满道”，日复一日，就在春花次第开、春鸟已育雏的光阴转移中，梅花落尽柳花飘，少女的青春仍在“无人相要唤”中逐渐流逝。再转平声，以“昔别雁集渚，今还燕巢梁”阐明雁燕在春秋两季的去而复还，仍能在四时循环中，始终抱持着“敢辞岁月久”的贞定，等待着“逢春阳”的欢聚。旋又转为入声韵，以“天地闭藏”的入声之象，写春临大地的园花就黄、池水方渌，想象着酒杯初满、调弦终曲的重逢景象。

再以二首平声韵铺设出容冶身轻、新歌妙舞的欢会记忆，既不如意而又难舍弃的拉拒，高度强化青春旋律的张力。

（四）独自守候一季繁华的孤寂

当男性身影从青春盛景中隐去，就只剩空闺织妇，独自守候着春花、春月与春风。最后连用四首仄声韵作结：

明月照桂林，初花锦绣色。谁能不相思，独在机中织。

崎岖与时竞，不复自顾虑。春风振荣林，常恐华落去。

思见春花月，含笑当道路。逢侬多欲摘，可怜持自误。

自从别欢后，叹音不绝响。黄檗向春生，苦心随日长。（卷 44，页 645）

在日落月升的日夜循环，与年复一年的花开花落中，明知摘花只自娱、风华终落尽，不改的是“思见春花月”，也依然在“与时竞”中为落花飘零而忧惧。最后以“自从别欢后”点明这是一场男性缺席的春景。而“叹音”乃取代“德泽不偏”的平声之象，成了女性吟咏三春的主旋律；性极苦寒的“黄檗”，更在春阳中滋长成一片蓊郁，成了最触目的春景。由此重新审视沈约以四声配四季的理论构设，可见乐府《春歌》的变调，恰可反映出人事日繁而自然日远的历史轨迹。

文人具名的作品，始见于梁武帝《子夜四时歌春歌》，乃对古辞高度浓缩而成：

兰叶始满地，梅花已落枝。持此可怜意，摘以寄心知。（卷 44，页 649）

古辞中的春花、春英、锦花、丹华、初花、林花、荣林等泛称，具象化为兰叶与梅花，又把古辞中“梅花落满道”（其六）、“梅花落已尽”（其十二）、“照灼兰光在”（其十五）的娓娓细诉，浓缩成兰叶满地、梅花落枝的强烈对照，而“逢侬多欲摘，可怜持自误”（其十九）与“艳觅同心郎”（其九），则被重新组装成欲寄相思的缠绵情意，凸显出繁春盛景中的成败纠结。值得注意的是梁朝宫女王金珠所作《子夜四时歌春歌》三首：

朱日光素水，黄华映白雪。折梅待佳人，共迎阳春月。

阶上香入怀，庭中花照眼。春心郁如此，情来不可限。

吹漏不可停，断弦当更续。俱作双思引，共奏同心曲。（卷44，页650～651）

第一首以丰富的颜色字，摹写出残冬与早春交会的景象，梅花的意象乃由落枝往前推到初绽，以折梅迎春表达人情之美好。第二首更以春花耀眼、花气袭人的盛景，把春心春情推激到最高点。第三即从人情激发，以不停歇的“同心曲”演奏出两性欢好的乐章。耐人寻味的是，三首用韵交互采用“天地闭藏，万物尽收”的入声之象，与“草木茂盛，炎炽如火”的上声之象，可想见幽居深宫的女性，春心郁而情难抑，乃试图在断弦更续的执意吟咏中，记忆着已成神话的两性青春故事，使这一组《春歌》具有浓郁的怀旧风味。

与此同时，沈约奉敕造《四时白纻歌》，今存二组，每章为七言八句，句句押韵。沈约有《春白纻》云：

兰叶参差桃半红，飞芳舞縠戏春风。如娇如怨状不同，含笑流眄满堂中。翡翠群飞飞不息，原在云间长比翼。佩服瑶草驻容色，舜日尧年欢无极。（卷56，页806）

不同于梁武帝在《春歌》所仿拟的古辞思妇之情，沈约奉敕而造的《春白纻》，以兰芳与桃红妆点出繁春盛景，却化约成一句背景，接下来的三句极力摹写春女的肢体语言，成为最娇美欢欣的春季风景。押平声东韵，合于其所主张的“平声之象”；而句句用韵的繁声促节，又使春情更显激扬。后四句为《四时白纻歌》五章共有的曲词，转为“天地闭藏，万物尽收”的入声之象，写的是两性欢好所构设的太平景象，形成声情与词情的张力。依《古今乐录》记载，后两句为梁武帝所造，在连续五章的反复吟唱中，有如神话般的青春好景，仿佛受到极度强化而得以恒久长驻。另一组《四时白纻歌》为隋炀帝所作《东宫春》，前四句同样作平声句用韵：“洛阳城边朝日晖，天渊池前春燕归。含露桃花开未飞，临风杨柳自依依。”在阳光、水、春风的自然条件下，燕归、桃花开、杨柳依依，纯是京洛春景，女性退到后四句：“小苑花红洛水绿，清歌宛转繁弦促。长袖逶迤动珠玉，千年万岁阳春曲。”同样转为入声韵，一句花红水绿的春景，看似写人的三句，却只剩下表演助兴的功能，两性欢好的追求、落空或记忆，

都已荡然无存。

唐诗人的《春歌》，受到国势兴盛与开疆拓土的影响，步调明显加快，空间亦大幅拉开。除了郭元振《子夜四时歌春歌》二首仍未脱唐前格调[1]，多已能跳脱江南的地域局限，加入更多的元素，如王翰《子夜春歌》云：

> 春气满林香，春游不可忘。落花吹欲尽，垂柳折还长。
>
> 桑女淮南曲，金鞍塞北装。行行小垂手，日暮渭川阳。（卷 45，页 652）

王翰以边塞诗闻名，第一首以一句写繁春盛景，一句写春游之乐，一句写春花欲尽，有如快转旋律，而结以“垂柳折还长”，预告了明年的必然春还，相对于唐前的春天书写，显然对春天有着更为乐观的态度。因此，第二首以一句“桑女淮南曲”留存春花春游，而接连三句则写从军塞外，身着军装，一路西北行，西秦舞女的小垂手，[2] 成了淮南桑女春思的潜在阻力。随着疆域的不断开辟，男性行走的幅员日益辽阔，生命中邂逅与记忆的女性也日益开放，《春歌》所映现的两性关系亦随之改变。李白《子夜四时歌春歌》的秦女就显得颇为理性：

> 秦地罗敷女，采桑绿水边。素手青条上，红妆白日鲜。蚕饥妾欲去，五马莫留连。（卷 45，页 653）

化用汉乐府《陌上桑》的罗敷春日采桑故事，原为五言四句的吴声歌曲，也增加为六句，秦女以勤务蚕桑，婉拒了行人的青睐，无形中化解了秦淮桑女的隐忧，在吴女思春的悱恻缠绵之外，展现出迥然不同的理性形象。惟此后《春歌》几成绝响，晚唐陆龟蒙才又有《子夜四时歌春歌》云：“山连翠羽屏，草接烟华席。望尽南飞燕，佳人断信息。”却又回到唐前的春思格局。

《四时歌》乃以一年为周期，配合春、夏、秋、冬的时间顺序，以歌唱展现四季的自然现象和人事活动。《春歌》以“青春”为主轴的两性关

---

① 郭元振：《子夜四时歌春歌》二首如下：“青楼含日光，绿池起风色。赠子同心花，殷勤此何极。”“陌头杨柳枝，已被春风吹。妾心正断绝，君怀那得知。”载《乐府诗集》第 45 卷，第 652 页

② 《小垂手》为乐府杂曲名，南朝梁吴均《小垂手》诗云：“舞女出西秦，蹑影舞阳春，且复小垂手，广袖拂红尘。”详见郭茂倩《乐府诗集》第 76 卷，第 1070 页。

系，成为主旋律，冶游觅同心与热情洋溢的欢唱，散发出追求、欢好、分离等情思起伏。而关涉生命繁殖的两性关系，随着四时的推衍，从情窦初开到年华日长，因应着及时性与流转性的日益急迫，女性在情绪上的转换与张力，乃延续成《夏歌》《秋歌》《冬歌》的不绝余音。

三　青春余响之一：由《春歌》引领的《夏歌》

从古辞《夏歌》二十首来看，由花月春风铺设出的繁春盛景，时序一入夏，物候的变迁，除了春鸟由“新燕弄初调”到“林鹊改初调”，另外增加了“林中夏蝉鸣”，而“朱夏花落去”之后，桃、李、瓜都已结成果实，芙蓉成了唯一的花卉。[①] 因此，相较于春季多写户外冶游以觅同心、散春情，“盛暑非游节，百虑相缠绵”，夏季的两性故事发展更为多元。

（一）两情欢好的家屋记忆

夏季是属于婚姻的，诸如“吹欢罗裳开，动侬含笑容”“反复华簟上，屏帐了不施”“共戏炎暑月，还觉两情谐”“香巾拂玉席，共郎登楼寝”“珍簟镂玉床，缱绻任怀适”等，以楼、华簟、玉床、玉席、屏帐等华丽的居家摆设，罗裳、香巾等女性贴身服饰，铺设出专属于两性缱绻的旖旎空间。而寝席以外的活动空间，由于盛暑无风、仲暑郁蒸，顶多是“冶游戏凉殿”，至于户外活动，就只有“携手密叶下，浮瓜沉朱李”的消暑饮食，或是“长啸出湖边”的共赏芙蓉花。

（二）离别后的牵挂与思念

婚姻不能只建立在两情欢好上，不论是谋食或谋道，“外出”成了婚姻的必然挑战。就女性而言，离别在即的“含桃已中食，郎赠合欢扇。深感同心意，兰室期相见”。虽有赠物表心意与期约再相见，两情欢好的离别仍是充满系念的，如“罗帐为谁褰，双枕何时有”“迭扇放床上，企想远风来”的等待，而思妇制作夏衣的苦情，如“当暑理絺服，持寄与行人”，情思显得更为绵密。

---

① 芙蓉、莲、荷指的都是荷花，古书记载或有茎、叶、花、实之异，乐府诗多为混用，本文亦不作分辨。

（三）聚少离多的怅惘与缱绻

即使行人归来，也是偶然且匆匆，如“昔别春风起，今还夏云浮。路遥日月促，非是我淹留”。路遥拉开的空间距离，压缩了人的自主性，“夏云浮”既是实写季节，也用以比喻聚散非人力所能主导。也因相聚匆匆，两性情欲与生命传递的渴望，在“芙蓉葩红鲜”的季节，“芙蓉”与“莲子”一再并列出现，如“郎见欲采我，我心欲怀莲”“乘月采芙蓉，夜夜得莲子”“泛舟芙蓉湖，散思莲子间”等，冀望得到怜爱与结成莲子，构成夏季的双重核心。

（四）夏季的农闲与心绪的郁闷

配合春天万物滋长的忙碌，进入夏季的“田蚕事已毕”“春倾桑叶尽，夏开蚕务毕”，属于农务较为闲暇时期。已成婚姻者，相较于“开春初无欢，秋冬更增凄”，夏天有着“春别犹春恋，夏还情更久”的难得两性欢好时光。至于春游觅同心而未得者，随着春花夏落，难免有“谁复相寻觅”的忧伤，以及“昼夜理机缚，知欲早成匹”的焦虑感，而炎热的天气，也不利于妆扮：“轻衣不重彩，飙风故不凉。三伏何时过，许侬红粉妆。”身心都显得郁结难开。

至于文人拟作，梁武帝《子夜四时歌夏歌三首》摹写的夏季物候，是桃花已落、黄鸟营飞、莲花盛开，第一首藉江南红莲表达“色同心复同，藕异心无异”的誓约，第二首转换成闺中思妇的停织有所思形象，第三首更以桃之花落含桃、鸟之育雏教飞，映衬出“君住马已疲，妾去蚕已饥”的两性困境①。王金珠《子夜四时歌夏歌二首》分写见与不见：第一首写女子亲自奉上玉盘朱李、金杯白酒，犹有“复恐不甘口”的疑惧；第二首摹写独守空闺的女性，垂帘阻绝外界固然觉得烦热，开帘消暑却又因风吹合欢帐而动了相思。② 可见女性所面对的困境，无论是两性相处的磨合，或是两性分离的相思，恰是生命中最难解的两道习题。沈约《四时白

---

① 梁武帝《子夜四时歌夏歌三首》：“江南莲花开，红光复碧水。色同心复同，藕异心无异。”“闺中花如绣，帘上露如珠。欲知有所思，停织复踟蹰。”“含桃落花日，黄鸟营飞时。君住马已疲，妾去蚕已饥。”（页 649 ~650）

② 王金珠《子夜四时歌夏歌二首》：“玉盘贮硃李，金杯盛白酒。本欲持自亲，复恐不甘口。”“垂帘倦烦热，卷幌乘清阴。风吹合欢帐，直动相思琴。”（页 650 ~651）

纻歌夏白纻》前四句为“朱光灼烁照佳人，含情送意遥相亲。嫣然宛转乱心神，非子之故欲谁因”。乃片面摹写女性的明艳照人与不能自持的意乱情迷，而把男性摆放在只可远观的距离，形成两性关系的异常倾斜。隋炀帝杨广《四时白纻歌》现存《东宫春》与《江都夏》，不同于京洛春的女性退居歌舞助兴功能，夏在江南乃有更多女性空间，云：

> 梅黄雨细麦秋轻，枫树萧萧江水平。飞楼倚观轩若惊，花簟罗帏当夏清。菱潭落日双凫舫，绿水红妆两摇漾。还似扶桑碧海上，谁肯空歌采莲唱。（卷 56，页 807）

在四时书写中首度出现的黄梅雨与农作物的麦，丰沛的水流量与翠绿青枫，使得江南夏当得一个“清”字。接写日落后的菱潭，以绿水碧海勾勒出清凉水景，潭面上摇漾的画舫红妆，原属配乐性质的《采莲》歌曲，[①] 乃唤起了更多的记忆与讨论空间。同时期的虞茂《江都夏》，仍从水景着手，惟限缩在庭园中，前六句押平声韵，细笔摹写堂、槛、轩、户、檐等建筑，搭配有郁金图案的幌、有桃李花样的簟，人物则彷如布景一般，朝夕坐卧在屋宇中，以注目户外细漪红莲的姿态，成为夏日的一景。结尾二句转入声韵，以“兰苕翡翠恒相逐，桂树鸳鸯恒并宿”的成词，[②] 把这一幕夏日风情画挂上历史的长廊。无独有偶，李白的《子夜四时歌夏歌》更直接推溯到战国时期的江南，以镜湖、荷花、越王、西施以及观看的人群，[③] 展演一出仲夏的历史剧。至于晚唐陆龟蒙的《子夜四时歌夏歌》，就只剩下兰眼、莺唇、露斜、花老与金漏、寒冰等历史碎片，[④] 拼凑不出故事，也没有温度。

---

① 廖美玉：《唐代〈江南〉诸曲的转化、记忆与书写》，《文与哲》第 19 期（2011 年 12 月），第 87～116 页。

② 虞茂《四时白纻歌江都夏》：“长洲茂苑朝夕池，映日含风结细漪。坐堂伏槛红莲披，雕轩洞户青苹吹。轻幌芳烟郁金馥，绮檐花簟桃李枝。兰苕翡翠恒相逐，桂树鸳鸯恒并宿。”（页 808）

③ 李白《子夜四时歌夏歌》：“镜湖三百里，菡萏发荷花。五月西施采，人看隘若耶。回舟不待月，归去越王家。”（页 653）

④ 陆龟蒙《子夜四时歌夏歌》：“兰眼抬露斜，莺唇映花老。金龙倾漏尽，玉井敲冰早。”（页 654）

四　青春余响之二：持续记忆《春歌》的《秋歌》

从古辞《秋歌》十八首来看，由酷热的炎夏进入秋季，首先感觉到的是凉爽，在物候上以天文的变化为主轴，反复出现的是清风、凉风、金风、玉露、清露、白露、秋霜等具清凉意的词群，尤聚焦在夜晚，秋夜的“天高星月明”，不论是开窗迎月光、月下冶游或是乘月捣衣，月亮的影响力大于太阳而改变人的作息。反应在动植物的变化尤其明显：有雁与燕的候鸟迁徙，有鹰逐野雉的猎食。而专属于夏日的红艳芙蓉，入秋叶零而有“无复莲条时”与“婉转得莲子”的悲喜两样情；专属于秋天的梧桐，由春尽夏初的桐叶初萌，夏末秋初的桐花始开，成为秋季最独特的风景，而“梧子”与“莲子”也并列成为两性关系的指标。秋季的两性故事，也因而化约为“记忆”与“等待”。

（一）记忆曾经拥有的欢好时光

来自不同成长家庭的青春男女，曾经拥有过的美好时光虽然短暂，却是分离后漫长等待的唯一支撑，“适忆三阳初，今已九秋暮。追逐泰始乐，不觉华年度”。即写出由春到秋的华年易逝，而“泰始”乃在四时歌中被记忆成永恒，如“草木不常荣，憔悴为秋霜。今遇泰始世，年逢九春阳”。不论是春桃、夏莲或秋桐，花开花落都发生在一季中，而繁茂的草木也因秋霜而凋萎，因而想象天地初开、万物生成的原初，由春到秋的三季九个月都是春天，由此理解的“泰始世”，成了人类最深沉的记忆。乃至《冬歌》的“一唱泰始乐，枯草衔花生”，古辞《来罗》也有“游戏泰始世，一日当千年”[①]，把青春男女的短暂欢娱，记忆成天地形成、人类诞生的自然生态，青春常在与一日千年的时间概念，是这一组秋歌特有的宇宙观。如此的秋季，特别是秋夜长，两性欢娱乃有如春天的旖旎：

> 开窗秋月光，灭烛解罗裳。合笑帷幌里，举体兰蕙香。
> 飘飘初秋夕，明月耀秋辉。握腕同游戏，庭含媚素归。
> 秋夜凉风起，天高星月明。兰房竞妆饰，绮帐待双情。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》第49卷，第713页。

凉秋开窗寝，斜月垂光照。中宵无人语，罗幌有双笑。（卷 44，页 647）

秋夜的凉风与伴随着星月的光辉，为两性欢娱铺设出绝美空间，原属闺房之乐乃借由“开窗”的动作，开启了人与自然的连接，帷幌、绮帐、罗幌与罗裳的妆饰与宽解，体香、合笑、双笑与握腕同游戏的肢体语言，都在星月光辉中被记忆成生命最美的风景。

（二）等待归来的殷切想望与无悔付出

短暂欢娱之后的离别，在秋天的物候变迁中，特别容易引发离情别绪，诸如“金风扇素节，玉露凝成霜。登高去来雁，惆怅客心伤”、“自从别欢来，何日不相思。常恐秋叶零，无复莲条时”等，无论行者或居者，别后相思在金风秋霜、莲枯叶落、雁燕去来的季节流转中，益添惆怅与忧惧。殷切想望也就成了对治忧惧的唯一方剂，如“情人不还卧，冶游步明月”“征人难为思，愿逐秋风归”等。另外更以制作寒衣映现思妇的心情纠结，从“初寒八九月，独缠自络丝”的缠丝工作，就带有独自思念的意味，而“寒衣尚未了”“佳人理寒服，万结砧杵劳”“忆郎须寒服，乘月捣白素”的自白，以月下捣衣的身劳心苦，证成终生无悔等待。最后以“仰头看明月，寄情千里光”“恶见东流水，终年不西顾”，让自己置身于无限辽阔的时空中，由此来看另外二首《秋歌》：

掘作九州池，尽是大宅里。处处种芙蓉，婉转得莲子。（卷 44，页 647）

仰头看桐树，桐花特可怜。愿天无霜雪，梧子解千年。（卷 44，页 648）

在大宅中掘出九州池，在秋季里祝祷无霜雪，更以“处处”与“千年”形容莲子与梧子的存在，都蕴藏有在无穷宇宙中确保生命繁衍的意思。

至于文人拟作，梁武帝《子夜四时歌秋歌二首》以绣带锦衣上的“合欢结”“连理文”，象征两性欢好的愿望，再以尾生抱梁柱而死的故事，强化“怀情入夜月，含笑出朝云”“镜上两入髻，分明无两心”的信念。王金珠《秋歌二首》则以捣练制寒衣的体力耗损，经春历秋

的殷切思念，刻画出闺中思妇的青春苦情。[①] 沈约《四时白纻歌秋白纻》前四句为“白露欲凝草已黄，金管玉柱响洞房。双心一意俱回翔，吐情寄君君莫忘”。首句以凋零秋景为背景，接下来的三句以缭绕不绝的乐曲，兼具自誓与召唤的作用，使同心而离居者的情意得以固守。隋虞茂的《四时白纻歌二首》，不同于《江都夏》所摹写的江南夏日风情画，《长安秋》乃以昆明池水、上林蒲桃与甘泉奇树的拼图，展现京城的统治权力，不变的是女子的处境，在更为华丽的妆扮与创造歌曲中，延续着“恩情断还续”的后宫戏码。[②] 虞茂以江南夏与长安秋为主题的四时歌，已尝试拉开与现实的距离，以概括性与超越性而具有风情画与宫廷戏的性质。

入唐后，郭元振的《子夜四时歌秋歌二首》，第一首着眼于夏秋的更迭，以“邀欢容伫立，望美频回顾”的难舍，表达对延续夏日江中采菱的期盼。第二首以秋季特有的茱萸囊与菊花酒，表达避恶延年及永结同心的愿望，[③] 属于应景之作。相形之下，李白的名作《子夜四时歌秋歌》就显现出历史的高度：“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。”六句一气贯串，把一般的思妇秋夜捣衣故事，与时事结合而展现出高度的社会议题性，把空间拉向了国境之外，而征战所关涉的国事与家事，更成了一个有待辩证的论题。沈德潜《说诗晬语》评此诗即指出：“诗贵寄意，有言在此而意在彼者，李太白《子夜吴歌》本闺情语，而忽冀罢征。”[④] 闺情语属家事，罢征为国事。吴相洲《论李白乐府诗》也指出代表李白古乐府创作成就的是“合而若离”：

> 力求提升古乐府表现力，代表着他对古乐府的改造和创新。……使得古乐府到李白手中成为一种具有独特风韵而又极富表现力的抒情形式。[⑤]

---

① 王金珠《子夜四时歌秋歌二首》：“叠素兰房中，劳情桂杵侧。硃颜润红粉，香汗光玉色。”“紫茎垂玉露，绿叶落金樱。着锦如言重，衣罗始觉轻。”（页 651）

② 虞茂《四时白纻歌长安秋》：“露寒台前晓露清，昆明池水秋色明。摇环动珮出曾城，鹍弦凤管奏新声。上林蒲桃合缥缈，甘泉奇树上葱青。玉人当歌理清曲，婕妤恩情断还续。”（第 808 页）

③ 郭元振《子夜四时歌秋歌二首》：“邀欢容伫立，望美频回顾。何时复采菱，江中密相遇。”“辟恶茱萸囊，延年菊花酒。与子结绸缪，丹心此何有。”（卷 45，第 653 页）

④ （清）沈德潜著，王宏林笺注《说诗晬语笺注》卷下，人民出版社，2013，第 392 页。

⑤ 吴相洲：《乐府歌诗论集》，商务印书馆，2013，第 60 页。

李白《秋歌》所达到的高度，乃为绝响，相形之下，晚唐陆龟蒙的《子夜四时歌秋歌》，就只剩下“凉汉清泬寥，衰林怨风雨。愁听络纬唱，似与羁魂语”。的哀音，隐没的女性身影，再也看不到对两性青春的热情与想望。

五　青春余响之三：接引《春歌》的《冬歌》

从古辞《冬歌》十七首来看，由物候变化快速的凉秋进入冬季，首先感觉到的是冰雪酷寒，即沈约所谓“天地闭藏，万物尽收”的入声之象，即使如此，十七首诗中押入声韵者也只有四首，去声有二首，上声有三首，而平声韵则有八首，属于春夏的生长之象远高于秋冬的收藏之象，乃在一片天寒地冻的艰难之中，显现出坚忍求生存的意志。大量与冰雪有关的词群，包括“渊冰厚三尺，素雪覆千里”“堺雪盈”“积雪冰川波”“连山结玉岩”“欲知千里寒，但看井水冰”的冰冻雪封，“朔风舞飞雪”“朔风洒霰雨”的风雪肆虐，以及“绿池莲水结”“严霜白草木”“严霜冻杀我”的摧残生意，都显得处境的艰难。因此，冬季的两性故事，就聚焦在以下几个面向。

（一）彼此信任度的考验

面对天寒地冻的严酷挑战，松柏成了唯一的指标，“我心如松柏，君情复何似”“果欲结金兰，但看松柏林”，既持以自许，也用以期勉对方。因此，对彼此的信任度就成了最大的考验，如：

何处结同心，西陵柏树下。晃荡无四壁，严霜冻杀我。（卷44，页649）

涂涩无人行，冒寒往相觅。若不信侬时，但看雪上迹。（卷44，页648）

夜半冒霜来，见我辄怨唱。怀冰暗中倚，已寒不蒙亮。（卷44，页648）

在漫天弥地、毫无遮挡的霜雪严寒中，冒着生命的危险追寻同心的举动，把情爱看得比生命还重，展现“经霜不堕地，岁寒无异心”的坚强信念，并非人人所能理解，因而以“未尝经辛苦，无故强相矜”，显现两性关系的不必然对等。女性单方面护持两性同心关系的努力，在严冬中以冲寒冒

雪的姿态，显得凄苦而又有浓厚的无力感。

（二）容颜易老的疑惧与挑战

无论是冲寒冒雪的挣扎，或是别后相思的折磨，乃至由春到冬的时间流转，都使得青春容颜为之憔悴，因此，对“不再美好”的接受度，就成了一再自我究诘的主题，如：

> 寒鸟依高树，枯林鸣悲风。为欢憔悴尽，那得好颜容。（卷44，页648）
>
> 昔别春草绿，今还墀雪盈。谁知相思老，玄鬓白发生。（卷44，页648）
>
> 严霜白草木，寒风昼夜起。感时为欢叹，霜鬓不可视。（卷44，页649）
>
> 适见三阳日，寒蝉已复鸣。感时为欢叹，白发绿鬓生。（卷44，页649）

情感上的思念，与容颜的老去，成了相互缠绕的无解习题。四首诗都围绕着相思的对象，寒冬固然是憔悴损容颜，春去冬来、昼夜循环，以及永无止息的四时往复，都指向唯一的结果：霜鬓白发，成了“老”的最鲜明指标。即使是借助炭炉、迭褥、重衾、华裀、兰烛等人为装置，营造出“三夏热”的御寒效果，[①] 甚至引导向“愿欢攘皓腕，共弄初落雪”的游戏性，毕竟难敌冰雪的摧残，遂如“冬林叶落尽，逢春已复曜。葵藿生谷底，倾心不蒙照”。在林叶落尽之后，从谷底复生的春机，需要有很大的耐心与毅力来护持。

（三）对春回大地的坚强信念

细读《冬歌》最能捕捉到的感人力量，乃在具毁灭性的冰雪酷寒中，依然保有对生命的乐观态度，云：

> 蹑履步荒林，萧索悲人情。一唱泰始乐，枯草衔花生。（卷44，

---

① 《冬歌》云：“炭炉却夜寒，重抱坐叠褥。与郎对华裀，弦歌秉兰烛。”“天寒岁欲暮，朔风舞飞雪。怀人重衾寝，故有三夏热。”（第648～649页）

页 648）

寒云浮天凝，积雪冰川波。连山结玉岩，修庭振琼柯。（卷 44，页 648）

白雪停阴冈，丹华耀阳林。何必丝与竹，山水有清音。（卷 44，页 649）

延续《秋歌》的泰始记忆，以“泰始乐”同时化解冬季荒林与萧索人情，即刻转换成春花美景。这种乐观的力量，在连续三句的寒云凝天、冰川积雪、连山冰岩之后，只以一句“修庭振琼柯”，就强力翻转出庭柯的生机。尤其阴冈白雪、阳林丹华的并陈，连同冬春之交的天地解冻、春水潺潺，自然流泻出声色并美的人间天籁，而“四时行焉，百物生焉”的哲理于焉映现。[①] 天地不言，乐府心声，冬春往复、哀乐相形的四时之歌，自然与人情相应而成的生生不息。“白雪”一诗又见于晋左思《招隐诗》之一：

杖策招隐士，荒涂横古今。岩穴无结构，丘中有鸣琴。白雪停阴冈，丹葩曜阳林。

石泉漱琼瑶，纤鳞或浮沉。非必丝与竹，山水有清音。[②]

不论是左思从乐府古辞得句，或乐工拣摘左思诗句而入乐府，值得关注的是，女性倾全力护持两性欢娱的青春乐章，与男性从人事争逐中力求归返的自在生活，其实是异曲而同工，都必须建立与大自然的和谐共鸣。

文人拟作的《冬歌》，梁武帝《子夜四时歌冬歌》完全摒绝外在世界，把场景设定为寒闺密筵，黻帐、锦席隔绝了风雪，也隔绝了大自然，女子的卖眼含笑，单纯只为了留住上客，[③] 人为的交际应酬，完全取代了两情欢好的生命意义。王金珠《子夜四时歌冬歌》虽以“怀情”取代“卖眼”，寒闺黼帐的格局毕竟限缩了情意空间，缺乏寒天冰雪的激扬，就只能堆砌“连理”与“朝云”的成词，[④] 缺乏血色与沧桑之感。沈约《四时白纻歌冬白纻》前四句为“寒闺昼寝罗幌垂，婉容丽心长相知。双去双还

---

① （宋）邢昺疏《论语注疏》，十三经注疏本第 17 卷，台北艺文印书馆，1982，第 157 页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1998，第 733 页。

③ 梁武帝《子夜四时歌冬歌》：“寒闺动黻帐，密筵重锦席。卖眼拂长袖，含笑留上客。”（第 650 页）

④ 王金珠《子夜四时歌冬歌》：“寒闺周黼帐，锦衣连理文。怀情入夜月，含笑出朝云。”（第 651 页）

誓不移，长袖拂面为君施”。仍然没有跳脱寒闺罗幌的封闭性，没有严冬的冰雪考验，相较于古辞一再出现的霜鬓白发，婉容丽心反而呈现出另一种的苍白无力。沈约另有《四时白纻歌夜白纻》，前四句为“秦筝齐瑟燕赵女，一朝得意心相许。明月如规方袭予，夜长未央歌《白纻》”。以秦、齐、燕、赵等不同地域的女子，不约而同地在长夜中唱起《白纻》歌，明月如规，而“心相许”乃成了女性的共同心声，恰可映现出四时歌兼具哀苦与行乐的双重特质。

入唐后，崔国辅与薛耀各有一首《子夜冬歌》，前者聚焦在思妇裁制寒衣的苦心，[1] 后者着眼于人在草木尽凋伤的严冬，安能独不老？[2] 恰是对南朝梁君臣的质问与辩证。至于郭元振《子夜四时歌冬歌二首》，仍如《春歌》之未脱唐前格调。[3] 李白《子夜四时歌冬歌》仍延续其《秋歌》的历史与时事议题而更作推衍：

> 明朝驿使发，一夜絮征袍。素手抽针冷，那堪把剪刀！裁缝寄远道，几日到临洮。（卷44，第653页）

《秋歌》中户外秋夜捣衣的“秋风吹不尽”，以时间的绵延性，映现出思妇情思的怅惘，而在寒冬则把时间压缩成一夜的裁缝，又以对驿使“几日到临洮”的探问，拉出“远道”的辽阔空间感。全诗六句，头尾相续，以压缩的时间对照远隔的空间，在开疆拓土的国家大事中，思妇的孤独身影，乃显得坚忍而不放弃，又押“德泽不偏”的平声之象，仿佛在向一国之君吁求不偏的德泽，预约一个可以采桑采莲的安居春天。而晚唐陆龟蒙《子夜四时歌冬歌》的“南光走冷圭，北籁号空木。年年任霜霰，不减筼筜绿”。写寒冬霜霰中的常绿筼筜，成为松柏以外的又一种冬季植物，在其四时歌的人事寂寥中，留下大自然的一脉春意，亦可谓别出心裁。

至于“因事制歌”的《子夜变歌》，并不以季节作区分，如古辞三首，第一首“人传欢负情，我自未常见。三更开门去，始知子夜变”。直指情

---

① 崔国辅《子夜冬歌》：“寂寥抱冬心，裁罗又褧褧，夜久频挑灯，霜寒剪刀冷。”（第652页）

② 薛耀《子夜冬歌》：“塑风扣群木，严霜凋百草。借问月中人，安得长不老。”（第652页）

③ 郭元振《子夜四时歌冬歌二首》：“北极严气升，南至温风谢。调丝竞短歌。拂枕怜长夜。”“帷横双翡翠，被卷两鸳鸯。婉态不自得，宛转君王床。”（第653页）

人负心为“子夜变”。第二、三首都以“岁月如流迈”发端，分别以秋季的春花零落、蟋蟀悲吟，摹写情人负心后的惆怅。而王金珠《子夜变歌》的“七彩紫金柱，九华白玉梁。但歌绕不去，含吐有余香”。则只见华屋与佳人，完全分辨不出季节。此外，中唐元稹留下一首《冬白纻歌》，把李白《夏歌》的西施采莲故事摆到冬季，全诗以吴宫冬夜为背景，极力摹写吴王与西施的长夜之饮与歌舞纵乐，推阐出吴之亡国非由越王，咏史性质浓厚，与四时的关系不大。

六　结语

《四时歌》以一年为周期，配合春、夏、秋、冬的时间顺序，以歌唱展现四季的自然现象和人事活动。春天的丰美物候，及其所引发的两性青春情怀，展现人与自然的和谐相应，春之愉悦也因人而更添许多风情。随着人为的社会制约发展，男性过早就告别青春，而当离开情人、离家远游，也就同步退出自然风光，成为两性欢好的“缺席者”。因此，乐府《四时歌》所映现的四季，乃以《春歌》的两性青春恋曲为主旋律，而接下来的三季可称之为青春余响，包括：由《春歌》引领的《夏歌》、持续记忆《春歌》的《秋歌》、接引《春歌》的《冬歌》，周而复始，恰是对“生生不息”的自然规律之依循，同时对人为社会制约中的男性，有着召唤回归的意涵，也仿佛在吁求一个可以采桑采莲的安居春天。

文人的创作，不免偏重在表演助兴的功能，隔绝了大自然，也限缩了情意空间，人为的交际应酬，取代了两情欢好的生命意义，以概括性与超越性而具有风情画与宫廷戏的性质，甚至只剩历史碎片，拼凑不出故事，也没有温度，缺乏血色与沧桑之感。值得注意的入唐之作，受到国势兴盛与开疆拓土的影响，步调明显加快，空间亦大幅拉开，更与时事结合而展现出社会议题性与历史的高度。不变的是女性所面对的困境，无论是两性相处的磨合，或是两性分离的相思，恰是生命中最难解的两道习题，恰可反映出人事日繁而自然日远的历史轨迹。

汤惠休和他的乐府诗

郑晴心（广州，中山大学中文系，510275）

摘　要： 汤惠休是刘宋时的著名诗人，他的艳情诗曾被钟嵘指为“淫靡”、颜延之斥为“委巷中歌谣”。其实，他是采用清新流畅的乐府形式，以禅寂的心境来体察人生的艳情之苦，寄寓了释子的济世情怀。诗如“芙蓉出水”，是其艳情诗不懈的努力和追求。惠休的诗正是以此成就，成为了唐代禅林的一座丰碑。梁代江淹的《休上人怨别》是模仿惠休《怨诗行》最为成功的作品，其“日暮碧云合，佳人殊未来”一联尝被人误作惠休的制作而乐道不已。作为著名的文学经典，它在佛教史和文学史上影响深远，留下了深刻的印记。

关键词： 汤惠休　诗僧　艳情诗　禅　出水芙蓉　碧云

作者简介： 郑晴心，女，1993年12月生，广东揭阳人，现为中山大学中文系古典文献学专业2015级硕士研究生，主要从事汉魏六朝文学的研究。

“六朝释子多赋艳词”[①]，诸如汤惠休、释宝月、释法云、释惠偘等辈，俱“驰骤文苑，沉淫藻思，奇章伟什，绮错星陈”[②]，留下了不少艳篇。本来，诗缘情而作，通常是在诗人强烈欲望的驱使下喷薄而出，而僧人给人的印象是清心寡欲，即便是难以臻于六根清净，至少在世人面前也应该示范性地恪守戒律、不语绮言。但六朝僧人的诗歌却耽于艳情而不返，这就不免让人感到有些特别。在众多诗僧中，汤惠休就是这样一个让人感到有

---

① 毛先舒：《诗辩坻》第3卷，郭绍虞编、富寿荪校《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第34页。

② 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第一册，中华书局，1987，第533页。

些特别的诗人。在文学史上，他以释子身份引领了南朝艳情诗的创作，产生了极大的影响，引起了后世学者的关注。不仅如此，江淹拟惠休的怨别诗亦被误为惠休之作，以一种惠休禅诗的形象在禅林和方外被不断传诵和化用，体现了重要的经典意义。如此独特的佛教与文学现象，让人不禁怀疑：作为释子，惠休的艳情诗是不是仅仅为艳情而发而别无寄托呢？关于这个问题，世人却多所忽略，本文即围绕这个问题进行探讨。

一　汤惠休的生平事迹

汤惠休僧传无载，生平资料甚少，正史记载只有两条，一是《宋书·徐湛之传》，云："时有沙门释惠休，善属文，辞采绮艳，湛之与之甚厚，世祖命使还俗，本姓汤，位至扬州从事史。"[①] 二是《南齐书·谢超宗传》，云："超宗元嘉末得还，与慧休道人来往。"[②]另外，其他的材料也含有一些相关信息，如《诗品》卷下题云："齐惠休上人。"[③] 又，《隋书·经籍志》著录"宋宛朐令《汤惠休集》三卷"[④]。根据这些材料，我们大致可以了解到这样一些情况：一是惠休的生活年代是在宋齐之间。二是惠休在宋孝武帝刘骏当国期间还俗，之前则为沙门，本姓汤，法名惠休，时称休上人或惠休上人。《摩诃般若波罗蜜经》云："若菩萨一心行阿耨多罗三藐三菩提，心不散乱，是名上人。"[⑤] 惠休既称上人，就意味着他曾经是一位持戒严格并精于佛学的僧侣，在道林具有相当的声誉。三是惠休还俗后尝为扬州从事史，终宛朐令，官职并不显赫。四是惠休善属文，辞采绮艳，在元嘉年间与徐湛之、谢超宗等有交往。六朝文献所载惠休生平情况，大抵如此。然到了唐代，蓝谷沙门怀信作《释门自镜录》，却附有惠休的一个完整的小传，云："慧休字茂远，俗姓汤，住长干寺。流宕倜傥，嗜酒好色。轻释侣，慕俗意。秉笔造牍，文辞斐然，非直黑衣吞音，亦是世上杜口。于是名誉顿上，才锋挺出。清艳之美，有逾古歌，流转入东，皆良咏纸

---

① 沈约：《宋书》第71卷，中华书局，1974，第1847页。

② 萧子显：《南齐书》第36卷，中华书局，1972，第635页。汤惠休之"惠"，或作"慧"。

③ 曹旭：《诗品集注》，上海古籍出版社，2011，第560页。

④ 魏徵等撰《隋书·经籍志》，中华书局，1973，第1075页。

⑤ 《摩诃般若波罗蜜经》第19卷，《乾隆大藏经》第十一册，台北华藏净宗学会，2003，第792页。

贵，赏叹绝伦。自以微贱，不欲罢道，当时有清贤胜流，皆共赏爱之。至宋世祖孝武始敕令还俗，补扬州文学从事。意气既高，甚有惭愧。会出补勾容令，不得意而卒。”[①] 这个小传极不可信。首先是，怀信自谓此传出自沈约《宋书》，然查《宋书》并无此文。其次是，慧休二字是法名[②]，其云“慧休字茂远”，这明显是把慧休二字视为了俗名，采用同义反复的取字方法为其取字茂远，因休是美善之义，茂亦此义，茂与休字义相同。再次是，据《隋书·经籍志》的著录，惠休曾为宋宛朐令，此则言“补勾容令”，与《隋书》相矛盾。最后是，这个小传的行文本身也存在很大的漏洞。惠休既是“不欲罢道”，被敕令还俗后“意气既高，甚有惭愧”，就说明他是不愿返还那充满酒色财气的人间俗世的，又怎会“轻释侣，慕俗意”呢？可见这个小传是怀信摭拾旧文私自杜撰出来的。怀信著此书，本意在以因果报应警世劝人。他将这段文字收在《俗学无裨益录》一章中，就表明怀信应该是本着俗学无益佛学的立场，对惠休以文才获誉深为不满，故而对其事迹随意编排，表明惠休被敕令还俗而终不得善果乃是罪有应得，以此警策释子当精进不退转。遗憾的是，今天仍有学者根据怀信所作的这个小传来考察惠休的生平事迹，比如很多著述言“慧休字茂远”，就是其例，甚为无谓。

诸史对惠休的事迹记述固然过于简略，但它们及当时的文学批评著作对惠休的文学创作活动的记述却较为详细。从这些文献中我们可以了解到，惠休在刘宋文坛上具有重要的地位。《诗品》云：“大明、泰始中，鲍休美文，殊已动俗。”[③]《南齐书》亦云：“休、鲍后出，咸亦标世。”[④] 说明在艳情诗的创作上惠休是与鲍照当世齐名的文学家，是当时诗坛的领袖人物，曾经以自己的诗歌成就引领了一个时代。对于自己的艳情诗，惠休也颇为自负，尝谓吴迈远曰：“吾诗可为汝诗父。”[⑤] 显示了目空一切的豪气。就是因他的诗歌确实取得了巨大成就，拥有了崇高的地

---

① 怀信：《释门自镜录》卷上，《大正新修大藏经》，财团法人佛陀教育基金会出版部，1990，第 51 卷，史传部三，第 809 页。

② 佛教的戒、定、慧次第三者称为“三无漏学”，般若智慧可谓佛学精髓，是佛教终极追求，故僧人法名常用“惠”或“慧”，《宋书·徐湛之传》云“时有沙门释惠休“，自是举其法名。

③ 《诗品集注》，第 575 页。

④ 《南齐书》第 52 卷，第 908 页。

⑤ 《诗品集注》，第 585 页。

位，他才敢于对当时的大文学家颜延之的诗歌进行批评，言“谢诗如芙蓉出水，颜诗如错彩镂金”[1]，引起了颜延之的强烈不满。惠休的艳情诗影响固然极大，但由于触犯了世俗的道德规范，与士林的高雅追求相悖，所以遭到了一些人的诟病。如颜延之就“每薄汤惠休诗”，说“惠休制作，委巷中歌谣耳，方当误后生”[2]。钟嵘也认为其诗“淫靡，情过其才”[3]，在《诗品》中将其列为下品。当时著名的诗文总集《文选》、诗总集《玉台新咏》均未收惠休诗，显然对惠休诗是表示了并不认可的态度。

虽然惠休的诗曾遭贬抑，但在后世却受到了礼遇。在多数人的心目中，惠休是以出世之心入世，依然是释氏中人物，惠休的诗也依然是僧家的诗，即使是写艳情，也有那么一种超凡脱俗之气。比如，后人就常借惠休之名褒奖僧人之诗，而僧家也每以能与惠休并论为荣。白居易《广宣上人以应制诗见示因以赠之诏许上人居安国寺红楼院以诗供奉》诗曰：“道林谈论惠休诗，一到人天（或作“间”）便作师。”释皎然《答道素上人别》诗言：“吾门弟子中，不减惠休名。”明觉禅师《和颀书记见寄》云：“古松吟绕石磷磷，汤惠休辞岂易闻。红叶写成藏不得，暮风吹断碧溪云。”释齐己更是多次在诗中提及惠休，流露出对南朝佛教风尚的追怀，其《寻阳道中作》诗云：“欲向南朝去，诗僧有惠休。”《寄吴国知旧》诗曰：“淮甸当年忆旅游，衲衣棕笠外何求。城中古巷寻诗客，桥上残阳背酒楼。晴色水云天合影，晚声名利市争头。可怜王化融融里，惆怅无僧似惠休。”面对唐朝佛教风气败坏，僧人于市井追名逐利的情景，齐己感慨再也难见有高行如惠休那样的僧人。僧家的看法如此，尘世的看法也同样如此。杜甫就将惠休看成心地清净的僧人，其《西枝村寻置草堂地夜宿赞公土室二首》有句云：“赞公汤休徒，好静心迹素。”唐以降，人们对惠休的褒扬也从未改变，称赞之辞不绝于篇籍。明朱右《白云稿》云：“予尝观晋唐来高僧，以诗名者概不少也。若支遁之冲淡，惠休之高明，贯休、齐己之清丽，灵彻、皎然之洁峻，道标、无本之超绝，惠勤、道潜之滋腴，虽造诣不同，要适于情性，寓意深远，至

---

① 《诗品集注》，第 351 页。钟嵘将谢列入上品，而将颜列为中品，并引惠休此语，显然也是赞同惠休的看法。

② 李延寿：《南史》第 34 卷，中华书局，1975，第 881 页。

③ 《诗品集注》，第 560 页。

于今传诵不衰。"[1] 所谓"高明"，应是称赞惠休诗的清高明睿，不堕于流俗。元张昱更指出惠休诗句并非耽著于男女艳情，实乃以艳情体现佛旨真谛，其诗云："香通三昧惟心印，花散诸天尽法身。谁把碧云题树叶，惠休诗句本清新。"[2] 这些都表明，惠休在人们心中的形象是品行高洁，他写艳诗并不碍僧家本色，而奉命还俗之后他也保持着释氏的出世情怀。

二 惠休诗的禅意

《隋书·经籍志》著录"宋宛朐令《汤惠休集》三卷，梁四卷"，今已亡佚。现存惠休的作品仅有《怨诗行》一首、《江南思》一首、《杨花曲》三首、《白纻歌》三首、《秋思引》（一作《歌思引》）一首、《楚明妃曲》一首、《赠鲍侍郎诗》一首，共十一首。除了《《赠鲍侍郎诗》，余皆乐府诗。汤惠休的作品多写女性，向来被认为是"绮艳"之作，但一些人却别有看法，认为其艳情之外其实别有洞天。兹如著名的《怨诗行》：

> 明月照高楼，含君千里光。巷中情思满，断绝孤妾肠。悲风荡帷帐，瑶翠坐自伤。妾心依天末，思与浮云长。啸歌视秋草，幽叶岂再扬。暮兰不待岁，离华能几芳。愿作张女引，流悲绕君堂。君堂严且秘，绝调徒飞扬。

竟陵派的重要评点著作《古诗归》选了这首诗，谭元春批云："无一毫比丘之气，安知艳逸幽媚之致，不是真禅。"钟惺批云："余尝谓情艳诗，到入微处，非禅寂习静人不能理会"，又谓此诗乃"妍而深，幽而动，艳情三昧"[3]。清沈德潜《古诗源》选惠休诗也只此一首，评曰："只一起便是绝唱。文通'碧云'之句，庶足相拟。禅寂人作情语，转觉入微，微处亦

---

① 朱右：《白云稿》第5卷，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，集部第1228册，第73~74页。

② 张昱：《可闲老人集》第4卷，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，集部第1222册，第600页。

③ 钟惺、谭元春辑《古诗归》，《四库全书存目丛书》，齐鲁书社，1997，集部第338册，第20页。

可证禅也。”[①] 谭元春、钟惺、沈德潜均明清诗学名家，他们不约而同地指出了这首诗具有禅味，这不能不引起我们的重视。何以一首将思妇的身心情状描写得如此荡人心魂的艳诗，竟透出了浓浓的禅意？以上各家虽没有具体言说，但王夫之的话点出了其中关键，他认为，这首诗“体度固有敛纵”[②]，言下之意，是说这首诗的“艳情”并非俗笔之淫艳纤弱，而是如同僧家之有法度，诗中情感敛放并不逾矩。

艳情诗描绘的是男女艳情，面目大同小异，而诸家的评点却单单指出惠休诗异于他人之处——禅。那么，这首诗的禅意究竟体现在哪些方面呢？细读我们可以发现，这首诗通过明月、悲风、瑶翠、浮云、秋草、幽叶、暮兰、离华一系列意象，活画出一位思妇在清秋月夜中思念郎君的情景，诗中含、满、断绝、荡、依、长这些字眼，无不弥漫情思，将思妇的心绪引向万物，引向宇宙。从高楼到巷中，从帷帐到天末，五官所触皆是愁苦，意境愈开阔愈显其孤独、痛苦。这种通过种种感官刺激将那艳逸中无尽的凄清悲苦渗入人心的写法，是非常巧妙的，它恰恰暗合佛教的说法方式，即见机权巧，广说离别因缘，让世间有情领略其身心悲苦，从而警劝众生。佛教认为，世间有情一切皆苦，有生、老、病、死、怨憎会、爱别离、求不得、五盛蕴八种苦。惠休的《怨诗行》写的是思妇之苦，是爱别离、求不得之苦，是“长夜愁忧思，念离甚为苦”[③]。《阿毘达磨法蕴足论》云：“何因缘故，说爱别离为苦，谓诸有情，爱别离时，领纳摄受种种身苦事故，广说乃至领纳摄受种种身心燃烧事故，说彼为苦。”[④] 如果是出于佛教的考量，那么这首诗就当是作者在远离诸欲、寂静禅思的心境中，借助思妇思君不得的爱欲因缘，通过诗境广说乃至领纳摄受思妇的种种身心然烧情状，为众生说爱别离苦。很显然，从这一角度来体会这一首诗，也就见出其禅味弥漫了。

见机权巧是佛教的说法方式，而在中国古代诗歌传统中，与之相近的

---

① 沈德潜：《古诗源》第11卷，中华书局，2006，第228页。

② 王夫之评选，张国星校点《古诗评选》，文化艺术出版社，1997，第50页。

③ 竺佛念译《出曜经》第8卷，《大正新修大藏经》第4册，第651页。

④ 尊者大目乾连著，玄奘译《阿毗达磨法蕴足论》第6卷，《大正新修大藏经》第26册，第480页。

是比兴的手法，它讲求的是“意内而言外”[①]。自变风、离骚始，中国诗歌已形成了借比兴以行美刺寄意之传统，那么惠休这首诗极写思妇哀情，是否也有可能是基于这种比兴的文化传统来表达其他含义呢？关于比兴，以强调比兴寄托著称的常州词派有论曰：“其缘情造端，兴于微言，以相感动。极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。”[②] 这与惠休广说乃至领纳摄受思妇情状为说爱别离苦大有异曲同工之妙。宋代高僧赞宁就洞察到了其中的玄机，他说：“慧休《怨别》、陆机《牵牛星》、屈原《湘夫人》，岂为色邪？皆当时寓言兴类而已。……实为此诗警世无常，引令入佛智焉。”[③] 他认为惠休这首诗是从佛教的角度出发，以无常色相警世，别有寄托。他将惠休的《怨别》与屈原的《湘夫人》并提，为我们研究惠休艳诗提供了一种思路，这就是，屈原以香草美人为悲歌，非为色，而为家国天下；惠休因思妇幽夜而抒怨，亦非为色，乃为有情众生。这种思路之所以少为人识，是因为运用比兴寄寓政治观点和个人抱负的诗歌根植于风雅传统，而运用比兴寄寓佛教慈悲济世情怀的诗歌，却是在六朝时期佛教传入中国的时代背景下才出现的，而惠休正是这样一位在这一时期“别为新变”[④] 的诗人。

既然是从佛教情怀出发，有着禅寂观照中的智慧和慈悲，那么其对人事的观察与描写自然也就更加细致入微，惠休对思妇身心情状的描绘之所以给人以莫大的动容之感，原因正在于此。无禅寂体验的众生则不然，会以自我为主，用有色眼光、惯性思维去看待眼前的事和物，按佛教的说法就是“无明”，自然也就只能是“以染污心讽吟相调”“为悦他情以染污心作诸词曲”[⑤] 了。佛教有“转识成智”之说，将有漏、无明的八识转换成无漏、无无明的四智，即获得远离一切分别杂染的“大圆镜智”、平等对待一切而随顺示现差别的“平等性智”、善观诸法的“妙观察智”、示现成就种种愿力的“成所作智”，

① 张惠言：《词选序》，《词选》，中华书局，1957，第6页。

② 张惠言：《词选序》，《词选》，中华书局，1957，第6～7页。

③ 赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》第15卷，中华书局，1987，第369页。

④ 刘师培：《中国中古文学史讲义》，上海古籍出版社，2000，第97页。

⑤ 尊者世亲著，玄奘译《阿毗达磨俱舍论》第16卷，《大正新修大藏经》第29册，第88页。

以此达到觉悟的境界。[1] 大圆镜智清净离染，正如诗人心地纯洁，净念离欲。平等性智随顺有情，正如诗人心怀慈悲，破除成见。妙观察智摄观无量，正如诗人心眼清明，体察入微。成所作智利乐众生，正如诗人以美动人，随机说法。惠休的《怨诗行》正可谓是以妙观察智摄观无量，它设身处地从一位女子的角度领纳与广说其身心之苦，并且以美艳动人的形式展示出来，感人至深，难怪被认为是"艳情三昧""令入佛智"的真禅佳作。

《南齐书》卷五十二言鲍照诗"雕藻淫艳，倾炫心魂，亦犹五色之有红紫，八音之有郑卫"[2]，《诗品》云"惠休淫靡，情过其才。世遂匹之鲍照"[3]，说明惠休与鲍照的诗同开艳情一派，有着共同的旨趣。然惠休是释子，与鲍照身份不同，身份的不同是否意味着两人的艳情诗有其根本的区别呢？兹各举休、鲍《白纻舞歌辞》一首试言之。惠休《白纻歌》其一曰：

> 琴瑟未调心已悲，任罗胜绮强自持。忍思一舞望所思，将转未转恒如疑。桃花水上春风出，舞袖逶迤鸾照日。徘徊鹤转情艳逸，君为迎歌心如一。

鲍照《代白纻舞歌辞》其一曰：

> 吴刀楚制为佩袆，纤罗雾縠垂羽衣。含商咀徵歌露晞，珠履飒沓纨袖飞。凄风夏起素云回。车怠马烦客忘归。兰膏明烛承夜晖。

《白纻歌》属于舞曲歌辞，《宋书·乐志》云："《白纻舞》，按舞词有巾袍

---

① 护法等菩萨著，三藏法师玄奘译《成唯识论》卷十对此有详细的解说："云何四智相应心品。一大圆镜智相应心品。谓此心品离诸分别。所缘行相微细难知。不妄不愚一切境相。性相清净离诸杂染。纯净圆德现种依持。能现能生身土智影。无间无断穷未来际。如大圆镜现众色像。二平等性智相应心品。谓此心品观一切法自他有情悉皆平等。大慈悲等恒共相应。随诸有情所乐示现受用身土影像差别。妙观察智不共所依。无住涅槃之所建立。一味相续穷未来际。三妙观察智相应心品。谓此心品善观诸法自相共相无碍而转。摄观无量总持之门及所发生功德珍宝。于大众会能现无边作用差别皆得自在。雨大法雨断一切疑令诸有情皆获利乐。四成所作智相应心品。谓此心品为欲利乐诸有情故。普于十方示现种种变化三业成本愿力所应作事。"见《大正新修大藏经》，第 31 册，瑜伽部下，第 56 页。

② 《南齐书》第 52 卷，第 908 页。

③ 《诗品集注》，第 560 页。

之言；纻本吴地所出，宜是吴舞也。”[①] 这两首诗将舞妓衣柔软白纻轻歌曼舞的场面描绘得绮丽明艳，淋漓酣畅。惠休之“桃花水上春风出，舞袖逶迤鸾照日”，鲍照之“珠履飒沓纨袖飞”“凄风夏起素云回”，对动态的舞姿倾尽浓墨重彩，刻画入微，并具绘事后素之妙。

然而仔细品味，二者还是有很大的不同的。鲍照这首诗主要留心于观赏舞女的绝妙姿容和享受宴会的欢乐场面上，可能因为“系奉诏作”[②] 而义止于此；而惠休的诗更侧重于舞女的心理描写，诗中的舞女未舞先悲，自持忍思，将转未转，徘徊鹤转，从观舞的角度看这是一系列蕴含东方神韵的阴柔舞姿，但不容忽视的是，这也是眼前这位翩翩起舞的女子内心的活动。她深情款款，仿佛想在这喜乐华美的场面为心上人展现自己最美的姿态，却不知是苦于无法表白还是担心韶光易逝，竟难以抑制心中的悲伤。惠休这首诗无论是理解为替舞妓作内心独白，还是理解为对舞妓的同情和理解，都隐隐透露出一种佛教对于人生无常的理解和对众生之苦的体察。而这些，都不是鲍照的艳情诗所能具备的。惠休另有一首《白纻舞》，写法也与此相似，其中舞妓的情感在惊艳的舞姿细节中表现得更加淋漓尽致：

> 少年窈窕舞君前，容华艳艳将欲然。为君娇凝复迁延，流目送笑不敢言。长袖拂面心自煎，愿君流光及盛年。

其中“不敢言”被钟惺评为“千古情至，只是不说破”[③]，但我们仍然能够感觉到，惠休乃是通过体察舞女心境的过程来寄寓他释子的济世情怀，其“长袖拂面心自煎，愿君流光及盛年”之言，表达的不正是欢娱中普遍的落寞和痛苦情怀么？佛教所谓“愁忧苦恼皆由恩爱生”[④]，说的就是这样一种情景。纵观同时期他人所作《白纻歌》，大多数都集中描写舞姿，即使有内心的表达也总难以摆脱“我”的存在——有的是以第一人称“我”称舞女，让人感觉别扭；有的是写景描物，最终为“我”的情感抒发服务。惠休则不然，他的《白纻歌》将艳逸的舞姿和人物的感情很自然地融

① 沈约：《宋书》第19卷，中华书局，1974，第二册，第552页。

② 《古诗源》第11卷，第214页。

③ 钟惺、谭元春辑《古诗归》，《四库全书存目丛书》，齐鲁书社，1997，集部第338册，第20页。

④ 僧旻、宝唱等撰集《经律异相》第28卷，上海古籍出版社，1988，第153页。

合为一。这就验证了谭元春、钟惺的感觉，这就是，能够那么细致入微地去体会那些卑微女子的细腻愁思，写出荡人心魄的诗篇的，必是发心起念清净无染慈悲为怀的人。更何况，以女子思念情人的口吻抒情言志，在惠休之前其实也并不少见，譬如屈原作《山鬼》《湘夫人》，皆有深意，何尝被认为失之轻艳？佛教认为众生平等，色空不二，禅寂中人以空眼观色相，除去了世俗的偏见或顾虑等盖障，对事物的描写便更加细致入微，因此只要能够达到为众生示现苦相的效果，即使写出有悖佛门清规的涉及艳情的诗歌也是合理的。再者，佛教戒律对于僧人以清净心制为歌咏，叙述人间男女的恩爱别离以说法，不也是积极加以鼓励和倡导的么？

三　“日暮碧云合”的经典意义

汤惠休的艳情诗虽然在当时饱受讥议，但也有一些有识之士对其表示了认可。比如江淹《杂体诗三十首》中最后一首《休上人怨别》就是模拟惠休的艳情诗《怨诗行》而作的。江淹作《杂体诗三十首》，认为“世之诸贤，各滞所迷，莫不论甘而忌辛，好丹而非素”[①]，意在批评当时文坛食古不化、各执一端的现状，引导文学创作风格的多样化。因此，江淹选取的模拟对象必定是按照自己的这一思路精心挑选出来的，代表了不同风格的具有相当水平高度的诗作。惠休的艳情诗之所以被纳入模拟对象，当然是因为其艳情诗独标一格，有其清雅、超凡脱俗的品格，具有引领、示范的意义。江淹《休上人怨别》中的“日暮碧云合，佳人殊未来”一句，在文学史上极有佳誉，甚至一度被误以为是惠休的制作。颇有戏剧性的是，这虽然是个误解，在历史上却少有人去较真，人们反倒宁愿背负“不明考之过”[②] 而以讹传讹，为其制造影响。究其原因，大概是江淹的模拟太过于逼真，深得惠休诗的神髓，诗句中充满了浓浓的禅意，且被模拟者又是一位高僧，所以，一旦有人因诗题《休上人怨别》而误以为诗句是惠休所作，后面一些崇拜惠休的人也就深信不疑了，这在僧界尤其是如此。由于这句诗是对《怨诗行》在精神上的模拟，是对《怨诗行》的一个精彩演出，传达的是《怨诗行》的诗意形象，从这个意义上来讲，在惠休诗的传

---

① 胡之骥注《江文通集汇注》，中华书局，1984，第136页。

② 吴曾：《能改斋漫录》第3卷，《文渊阁四库全书》第850册，子部第156册，第538页。

播过程中，“日暮碧云合，佳人殊未来”实际上是充当了《怨诗行》的一个化身，代表的是惠休《怨诗行》的经典意义。

“日暮碧云合，佳人殊未来”的经典意义，首先在于它成为了后来道林常用的禅语，用于直指人心，契悟实相。这一点，我们只要看一下后世的禅宗语录就可以体会到其情景。在禅宗语录中，和惠休相关的“日暮碧云合，佳人殊未来”这一优美意境，每为说禅者引用，成为道林中一个著名的掌故。

在展现参禅心迹、描述证道境界时，禅师经常借用碧云这一意象。比如：《净土证心集》中《见迹》云：“清风吹破碧云烟，直上高峰绝顶边。蹊路条条来眼底，蹄痕隐隐到跟前。相逢似喘松梢月，乍现如窥井里天。追向沩山渠面目，这回依旧不能穿。”① 此即以碧云比喻遮覆在禅迹上的云烟，暗示禅迹隐隐，将到跟前。《林泉老人评唱投子青和尚颂古空谷集》：“颂曰：月皎青松鹤梦长（尚高梦中说〔要〕）。碧云丹桂挂羚羊（没踪迹断消息）。严高碧仞千峰雪（高着眼看）。石笋生条半夜霜（别是一般春色）。”② 其“碧云丹桂挂羚羊”一句，如林泉老人评唱所言，说的即是“没踪迹断消息”，暗喻大道的“处处无踪迹”。再如净挺《华严经颂》云：“崆峒问道抑何求，帝子乘龙海上游。觌面广成还不远，碧云天半影悠悠。”③ 此为《华严经》之《毗卢遮那品》之颂，赞扬报身佛毗卢遮那证得绝对真理，获得佛果而显示佛智的历程，“碧云天半影悠悠”一句说的就是毗卢遮那修因趣果的艰难。当然，禅宗中有关“碧云”的语录远不止这些，而包含的意象类型也多种多样，但都旨在喻示那“名不得，状不得”④ 的佛性。其喻示的方式，《保宁勇禅师语录》中对碧云意象的化用或许有助于我们对它的理解。其文云：

> 晨朝有粥。斋时有饭。展钵开单。光明灿烂。行住坐卧无他。一生大事成办。大众且道。与么见解底人。还得尽善也未。良久云。谁知更有离家子。望断碧云生远愁。⑤

---

① 述《净土证心集》卷中，《卍新纂续藏经》第62册。

② 《林泉老人评唱投子青和尚颂古空谷集》第2卷，《卍新纂续藏经》第67册。

③ 《阅经十二种》，《卍新纂续藏经》第37册。

④ 《云门匡真禅师广录》第1卷，《大正新修大藏经》第四十八册，第1页。

⑤ 《保宁勇禅师语录》，《卍新纂续藏经》第68册。

前述境界似已接近完美，但侧重的是外在的现实的行住坐卧，而末尾则禅机一转，便深入了一个在求道路上辗转漂泊的“离家子”孤独的心灵深处，引领人进入对大道的体悟。禅宗说禅的惯用路数便是如此，在俨然“尽善”时突来一道当头棒喝，或来一个峰回路转，使得此前的“光明灿烂”又生碧云远愁，以便打破执念、消除分别，达到佛性的圆融无碍之境。

禅宗语录中之所以有诸多说禅的“碧云佳句”[①]，是和“碧云”意象本身具备了与玄妙高深的佛性相契合的特点分不开的。说禅者赋予了“碧云”意象以艳逸的声色，却又将其用在超尘脱俗的佛道空境中。如《鼓山珪十无颂》之《无孔笛》：“一曲风前格调高，金箫玉管谩徒劳。木人奏得碧云合，石女吹回暖气多。清韵迥然超世界，妙音忘听了秋毫。相逢若遇知音者，吹起侬家劫外歌。”[②] 无孔笛指无法吹鸣之笛，它说明的意思是禅宗悟境无法以心思或言语来表达，这诗中的碧云，俨然就是那难以言表的禅宗悟境。又如《古林清茂禅师拾遗偈颂》句云：“高歌几曲碧云合，下视万境红尘空。”[③] 此则以碧云喻指修道者对佛理的颖悟，赞扬鲁松庵茂首座高视人间的道行。再如《虎丘绍龙禅师语录》的一段：“上堂。脱身已晓南柯梦，始觉人间万事空。吹起还乡无孔笛，夕阳斜照碧云红。”[④] 这条语录说明求道的过程固然漫长艰辛，但一朝得悟，回到本源，则有如梦初醒的愉悦。碧云在禅林语录中的这种妙用，《平江府法华禅寺语录》有过生动的描述：“且道如何是盖色骑声句。（良久云）人倚画楼江月冷，玉箫三弄碧云秋。”[⑤]“盖色骑声”或“盖声盖色”意为超越声色，一语道破了禅宗“碧云”意象的实质。

但是，在禅林中，却有另一番景象，在这里，“碧云”蕴含了无尽的诗情，成了僧人们寄托生死离别情感的载体。一真居士莫俦有一首追怀宋代大慧普觉禅师的诗云：“明月堂前月色新，青山过雨绝纤尘。松风凄断

---

① 如契嵩撰《次韵和詶（蟠）》：“山风亦会山人意，卷尽天纷扫雪花。明月当楼情已兴，碧云落纸句还佳。天威忽霁应通物，仙侣相便合姓麻。群动已消林木响，卧看星斗隔窗纱。”《镡津文集》第18卷，《大正新修大藏经》第52册，第743页。

② 《鼓山珪十无颂》，《人天眼目》第6卷，《大正新修大藏经》第48册，第336页。

③ 《古林清茂禅师拾遗偈颂》卷上，《卍新纂续藏经》第71册。

④ 《虎丘绍龙禅师语录》，《卍新纂续藏经》第69册。

⑤ 《平江府法华禅寺语录》，《卍新纂续藏经》第70册。

碧云合，不见堂中旧主人。”[①] 此诗与“日暮碧云合，佳人殊未来”所表达的意蕴何其相似，禅师已远，佳人未至，卷合的碧云中含藏的都是对美好事物有所向往却求不得的惆怅，其风神绵邈，引人怀想。同样，明觉禅师也因与友人相约偕游未得而寄情于碧云暮色，其《寄天童凝》云：“经旬抱疾阻春霖。莎砌重重藓晕侵。曾约偕游未能得，暮山空锁碧云深。”[②] 碧云的背后，有道友之间的情谊，有禅师的人生感悟，有值得追寻的美好事物。从这些禅诗中不难感受到，佛性对禅人心灵的感动至情至性，也唯有备受风人歌咏的男女爱情方可与之比拟。更何况，“暮色碧云合，佳人殊未来”虽涵咏艳情，却清新雅致，不失其格高，且和美文动俗的诗僧惠休有着密切的关联，因此也就难怪会成为特定的优美意境，被多次引用在禅诗之中了。幽深悲愁的“碧云”意象经过诗僧的化用，既含情愁，又关空道，已经形成了复杂丰富的内涵，就像惠休的诗，得艳情三昧，如芙蓉出水。

“日暮碧云合，佳人殊未来”的经典意义，其次是体现在世俗文人于文学创作中对其含义的引申和运用上。一方面，它是禅林诗歌最高水平的象征，人们称赞某位高僧的诗歌，就往往是举碧云之句以为恭维。兹如权德舆《赠惠上人诗》曰：“支郎有佳思，新句凌碧云。”孟郊《送清远上人诗》曰：“诗夸碧云句，道证青莲心。”张祜《赠高闲上人诗》曰：“道心黄檗老，诗思碧云秋。”雪窦《送僧之婺城》曰：“八咏清风好相继，碧云流水是诗家。”又《和颜书记见寄》曰：“古松吟绕石磷磷，汤惠休辞岂易闻。红叶写成藏不得，暮风吹断碧溪云。”从唐人的这些诗句中我们不难体味出，碧云已然成了惠休诗的代称，被视为矗立于道林的一座难于逾越的丰碑。另一方面，碧云又是离别的象征，世俗文人表达自己与某位僧人的离别之情，莫不用碧云为典以申其情。兹如韦应物《赠皎上人诗》曰：“愿以碧云思，方君怨别词。”许浑《送僧南归诗》曰：“碧云千里暮愁合，白雪一声秋思长。”又《寄契盈上人》曰：“汤师不可问，江上碧云深。”而克新《墨兰为中上人题》云：“风去岐山杳不闻，美人空复忆湘君。春风九畹香如海，纫佩归来倚碧云。”更是将“日暮碧云合，佳人殊未来”的意境铺开描写，表达了作者对中上人的深切怀念。至于白居易，

---

① 《普觉宗杲禅师语录》，《卍新纂续藏经》第69册。

② 参学小师文政编《明觉禅师语录》第6卷《祖英集》，《大正新修大藏经》第47册，第707页。

则匠心独运，以文人骚客的情怀，将“日暮碧云合，佳人殊未来”的离别之意反用为人间好合之意，创造了一种新颖别致的意境，让人大开眼界。《容斋五笔》卷九叙其事云：

> 白乐天为河南尹日，有答舒员外云：员外游香山寺，数日不归，兼辱尺书，大夸胜事，时正值坐衙虑囚之际，走笔题长句以赠之曰：“黄菊繁时好客到，碧云合处佳人来。”（谓遣英、蒨二妓与舒君同游也。）①

这种做法，正自表明“日暮碧云合，佳人殊未来”包蕴了无穷的哲学和文学的内涵，成了道林和文学界取之不尽、用之不竭的源泉。

① 《容斋五笔》第9卷，《文渊阁四库全书》第851册，子部第157册，第861页。

唐代乐府诗简述

吴振华（芜湖　安徽师范大学中国诗学研究中心　邮编：241000）

摘　要：唐代是乐府歌诗繁荣发展的黄金时代，尤其在中唐时期达到全面发展的高峰，涌现出一大批名家名作。本文按照时代先后顺序对唐代乐府歌诗作一简述，突出盛唐与中唐，略述初唐与晚唐，为波澜壮阔的唐代乐府发展史勾勒一幅简略图画，以突显乐府大家对乐府歌诗发展所做出的主要贡献。

关键词：唐代　乐府诗　简述

作者简介：吴振华，男，安徽宿松人，现任安徽师范大学文学院教授，中国诗学研究中心研究员，文学博士，硕士研究生导师。曾在《文学遗产》、《学术月刊》、《文艺理论研究》、《文学评论丛刊》、《北京大学学报》、《词学》、《中国诗学》、《东方丛刊》等期刊上发表论文90多篇。

一　唐代乐府诗概况

乐府本是汉官署之名，是一制音度曲的机关，其性质与唐代教坊、宋代大晟府相似，唯其职责，在于采取文人诗歌及民间歌谣，被之管弦而施之郊庙朝宴，所以后世遂称此种入乐的诗歌为乐府。乐府有广狭二义，狭义乐府是专指入乐之歌诗，故《文心雕龙·乐府篇》云："乐府者，声依永，律和声也。"而广义来说，则是凡未入乐而其体制意味，直接或间接模仿前作者，皆得名之乐府。汉乐府诞生于民间，来自民间歌谣，其特点是"皆感于哀乐，缘事而发"（《汉书·艺文志》）。萧涤非先生论乐府，重视乐府的文学价值和历史价值。他认为"前者为无时代性的，历万劫而不朽；后者为有时代性的，虽无永恒感人之力，然足考知一时代之风俗，

或补有史之阙文”。根据这两条标准，萧先生将凡入乐如《郊庙歌辞》《燕射歌辞》这些具有十足的乐府资格但千篇一律、形同具文而了无生气的乐府诗作摈于乐府之外，而视未入乐如汉诸《杂曲歌辞》及唐人《新乐府》，则为乐府之珍品，因为它们皆有其时代特色，具有文学史价值。并进而提出“乐府之立，本为一有作用之机关，其所采取之文字，本为一有作用之文字，原以表现时代，批评时代为其天职，故足以‘观风俗，知厚薄’，自不能与一般陶冶性情、啸傲风月之诗歌，同日而语，第以个人之美感，为鉴别抉择之标准也”[①]。有唐一代，乐府诗继汉魏六朝之余绪继续发展。初唐时期，因国体初建，虽前有四杰，后有陈子昂力振古风，提倡风雅比兴，然于乐府文学，则承六朝乐府淫靡之音，虽《旧唐书·音乐志》谓“斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐”，然此不过音制调和之事耳，其内容之空虚而日与社会实际相远如故也。其不采诗而惟功德之颂如故也。唯张若虚《春江花月夜》等乐府诗，能自拔于泥潭，发抒人生感慨，稍有可观。盛唐时代，崇尚武功、建功立业于边塞，唐人精神境界推向空前阔大，乐府诗歌以古题抒写征战、戍守、闺怨、人生主题者渐多，渐显出昂扬奋发、激越豪迈的气象。王昌龄、高适、岑参等人的从军乐府，李白各种古题或新题乐府均属此类；迨及安史之乱起，社会骚动，生灵涂炭，严峻的社会现实再次唤醒诗人的良知，于是反映安史之乱的杜甫乐府诗，“因题命意，无复依傍”，反映了安史之乱前后的唐代历史风貌，表现了深刻的现实主义精神，成为唐代乐府大家。中唐初期，元结、顾况等现实主义诗人，各以自己独特的视角反映现实，揭开了中唐“新乐府运动”的序幕。张籍、王建以其大量的乐府力作紧继其后，反映社会生活范围更广，奠定了他们在文学史上的地位，被后世称为“张王乐府”，尤其是王建作《宫词》一百首，庞大的绝句组诗，反映宫廷生活方面既开拓了新的领域，亦对后世产生了深远的影响。到了元和之际，元稹、白居易，双峰耸峙，白居易集其大成，自觉提出一套新的乐府创作理论，坚持“文章合为时而著，诗歌合为事而作”，受命于两汉，取足于当时，以耳目当朝廷之采诗，以纸笔代百姓之喉舌，举一切六朝以来的风云月露、绮罗香泽之体，一扫而空之。与汉之“缘事而发”的精神盖异代而同风。中唐韩愈、孟郊力避庸俗软懦，以奇险奥峭为宗，将塑造士人人格作为目标，大力提倡古乐

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第10页。

府，以其《琴操》等琴曲歌词展现儒家新的人格风范，为乐府创作带来复古之风，韩派诗人李贺，诗以奇险为宗，杂以瑰丽色彩，他创作了大量乐府诗，还改造了不少乐府旧题（如改“长歌行”为“浩歌”，改“公无渡河”为“公无出门”等），对乐府诗向词的转变，做出了新的贡献。晚唐时代，世风日下，感慨衰世和个人身世之作大量涌现，乐府渐趋衰微，唯皮日休等，使乐府精神闪耀着最后一缕霞光。本文基于上述对唐代乐府诗发展概况的粗浅认识，作一粗略述评，疏漏错误之处，敬请方家指正。

二 初唐乐府诗述略

自六朝以来，乐府淫靡，追求风花雪月、声色享受，已失去乐府本意。唐初征战四起，逐渐混一海宇，然礼乐文化制度，尚属草创未能尽善。尽管初唐第一代宫廷诗人大部分经历了陈、隋末年的动乱，对荒淫腐朽带给社会的危害有切身的体会，但因为当时的历史社会条件还不足以催发诗人的性情向全面发展，因而“龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻。糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄。影带以徇其功，假对以称其美。骨气都尽，刚健不闻”[①]，故此“四杰”振起，以他们的创作实践，突破了六朝以来只写宫廷生活的狭小范围，从宫廷走向市井，由台阁移至江山塞漠，增强了社会生活气息，增强了诗歌的生命力。闻一多先生在《论四杰》中指出：“卢骆那用赋法写成的粗线条的宫体诗，确乎是‘风骚’的余响，而王杨的五言不及汉魏，却越过齐梁，直接上晋宋了。”这一评价大体切合实际，进而闻先生又指出：“卢骆的歌行，是用铺张扬厉的赋法膨胀过了的乐府新曲；而乐府新曲又是宫体诗的一种新发展，所以卢骆实际上是宫体诗的改进者。”这里闻先生指出了卢骆歌行的乐府精神实质，并认为是对宫体的改进，是颇有见地的。尽管卢照邻的《长安古意》和骆宾王的《帝京篇》，虽从通体上看，诗人的主体意识并不突出，还缺乏李白、杜甫长篇那种笼罩全局、贯通各个关节的精神力量，因而缺乏对权贵的批评力度，但诗中叙写的长安繁华和王公、富家、贵少、娼家的奢靡享乐生活，还是有很强的客观现实性，有一定的认识价值，且诗中的寓讽感

① 请蒋清翊注《王子安集论》，上海古籍出版社，1995，第69页。

慨也有一定的感染力。[①] 四杰的一些从军乐府，如杨炯的《从军行》也有可观之处。

陈子昂高倡风雅比兴，慨叹“汉魏风骨，晋宋莫传”，因而对齐梁间诗“彩丽竞繁而兴寄都绝，每以咏叹，思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也”[②]。这种以求恢复诗歌古道的强烈意识，表之于诗歌，则体现为以比兴寄托为其突出特征，然陈诗艺术感染力并不强。因此“其诗以理胜情，以气胜辞”（《唐音癸签》），故陈子昂的乐府古诗影响力量是有限的。名作有《登幽州台歌》等。

沈宋、文章四友等诗人除在律诗定型上有突出贡献外，所作诗篇大抵不出宫体范围，索其乐府精神风雅比兴，恐十不得一，故略而不述。唯张若虚《春江花月夜》一诗取得较高的成就，故略作述评。前人评此诗为“孤篇横绝，竟为大家”。《春江花月夜》为乐府诗题，陈后主所作曲调，本为南朝艳曲。如炀帝就曾拟填词曰：“暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。夜露含花气，春潭漾月辉。汉水逢游女，湘川值两妃。”纯为叙述游冶艳迹之作。而张氏的《春江花月夜》则“言情之绝唱也。夫艳，非词华之谓，声情婉转，语语动人，若赵女挑心招，定非珠珰翠翘，使人动心引魄也。寻其命意之由，盖缘情溢于中，不能自已，随目所接，随境所遇，并极缠绵，俱成哀怨，此与《离骚·天问》同旨，岂不悲哉。”（陈胤倩语）陈氏力赏此诗，并把它置于《天问》同列，未免过当，如同闻先生称为“顶峰上的顶峰”。此诗抓住春、江、花、月四样景物，以夜统之于一炉，融注深切的人生感慨，缠绎着一种切贯宇宙、洞穿古今的情绪，展现了一个深沉寂寥神奇永恒的境界。诗中对游子思妇的描写，正如闻先生所指出：“这里一番神秘而又亲切的，如梦境的晤谈，有的是一种强烈的宇宙意识，被宇宙意识升华过的纯洁的爱情，又由爱情辐射出来的同情心。”[③] 李泽厚则进一步认为：“永恒的江山，无限的风月给这些诗人们的，是一种少年式的人生哲理和夹着悲伤、惆怅的激励和欢愉。闻一多形容为‘神秘’、‘迷惘’、‘宇宙意识’等，其实就是这种审

---

① 余恕诚：《唐诗风貌》，安徽大学出版社，1997，第 53 页。

② （清）彭定求等编《全唐诗》第三册，《东方左史虬修竹篇并序》，中华书局，1960，第 896 页。

③ 闻一多撰《唐诗杂论》，上海古籍出版社，1998，第 18 页。

美心理和艺术境界。”① 与闻说相比，李说更能揭示诗的哲学和美学价值。程千帆先生在纠正闻氏定此诗为宫体诗的误解时说：“作为乐府歌辞的《春江花月夜》虽然其始是通过陈后主等的创作而以宫体诗的面貌出现，但旋即通过隋炀帝的创作，呈现了非宫体的面貌。”② 程说洵为确论。

然而按照萧涤非先生对乐府的评价标准，则此诗虽在艺术上不乏成就，然所反映的毕竟只是一种概念化的情绪，缺乏更深切真实的历史内容，较之杜甫、白居易的反映现实人生之作，仍然显得苍白无力。

另外，刘希夷的《代表白头翁》《公子行》等作，亦属可观之列。

三 王昌龄与高适、岑参的边塞乐府

盛唐时代整体性地呈现出一种昂扬向上的时代氛围，诗坛也呈现百花齐放、百家争鸣的气象，各种诗体均得到长足发展。在这大潮涌起、群星灿烂的大背景下，盛唐乐府也呈现出新的态势。首先是在继承古乐府旧题的基础上，变写时代的新声。盛唐乐府多以写征战、戍守为主，以乐府古题或自创新题抒写建功立业、杀敌卫国的豪迈情怀，以及愿望不能实现的苦闷和因征战而产生的征夫思妇的闺情怨恨等。比较著名的有王昌龄、高适、岑参、李白（有专节评述）等人。

王昌龄，字少伯，盛唐著名诗人。人称“诗家天子”。尽管在文学史上他以绝句出名，与李白并称，但他的乐府诗确实写得不错。翻阅《王昌龄诗集》一看，在现存的五卷本一百八十多首诗中，古诗一百首左右，绝句八十多首。其中乐府诗有四十多首，占全部诗作的20%强。王昌龄的乐府主要为边塞诗，多着力揭示征戍者的内心世界，不同于一般边塞诗歌仅停留在边地景色的刻画。如最负盛名的七绝体乐府诗《从军行》和《出塞》：

青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。
黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。

（《从军行》之四）

大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门。

① 李泽厚：《美学三书·美的历程》，安徽文艺出版社，1999，第130页。
② 程千帆：《程千帆诗论选集》，山西人民出版社，1990，第136页。

前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑。

（《从军行》之五）

秦时明月汉时关，万里长征人未还。
但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

（《出塞》之一）

前两首，一从战争的频繁、艰苦和漫长，反衬戍边健儿坚如金石的报国之志；一从战士赴敌途中听到前军捷报的情景，表现了唐军强大的声威、昂扬的士气和胜利的喜悦。后一首则对秦汉以来边塞战争持续不断、无数士兵不得生还的历史进行深沉的思考，表达了士兵们的共同愿望：希望边将得人、边防巩固，使他们能够获得和平的生活。此外《从军行》中"烽火城西百尺楼"与"琵琶起舞换新声"两首，则抒写了战士久戍不归难免要产生的离恨乡愁。这些诗都写得雄浑悲壮，具有很强的感染力。

王昌龄的边塞乐府有些篇章，揭露了边地战争牺牲的惨重，诉说将士受到的不公正待遇，为他们呼吁和抗争。如"纷纷几万人，去者无全生。臣愿节宫厩，分以赐边城。"（《塞下曲》之三）"百战苦风尘，十年履霜露。虽投定远笔，未坐将军树。早知行路难，悔不理章句。"（《从军行》之一）"功勋多被黜，兵马亦寻分。更遣黄龙戍，唯当哭塞云。"（《塞下曲》之四）另外，乐府长篇《箜篌引》真实地揭露了边将压迫境内少数民族的罪恶行径，体现了作者希望民族团结、永休戈矛的进步理想。

王昌龄还创立七绝宫怨诗，不但用《长信宫词》为题，旧事新咏，更突破藩篱，自创《西宫春怨》《西宫秋怨》《春宫曲》等新题，在更大范围上抒写宫廷妇女的不幸。"这些诗或借汉代唐，或直咏后宫女性心曲，非常细腻地把握宫中那些处境不幸的女性心理，非常富有人情味。他的乐府诗在内容上承续着乐府反映现实的民歌精神，面对新的时代生活内容，无论对征戍的战士还是对宫廷的妇女都表现着诗人的终极关怀，成为充满人道主义和时代精神的歌唱。"①

与王昌龄同属边塞诗人的李颀、王之涣、王翰、常建等人也有优秀的边塞乐府诗，限于篇幅，此处从略。王维是以山水诗著名的大诗人。他现存的四百多首诗中，乐府诗只有《少年行》《陇西行》《老将行》《燕支

① 周啸天：《唐绝句史》，安徽大学出版社，1999，第87~88页。

行》《桃源行》等七首，故也略而不述。高适、岑参是盛唐边塞诗的杰出代表，他们二人长期在边塞幕府做幕僚，对边塞生活体验比较丰富和深刻，他们写下了大量的作为军幕文士之作和战士之歌。其中边塞乐府取得比较突出的成就。

高适，字达夫，是盛唐唯一出将入相的边塞诗人。其诗集中写了与边塞有关的诗四十多首，其中边塞乐府诗比较出名的有《塞下曲》《九曲词三首》《塞上闻笛》《营州歌》《燕歌行》等。高适的边塞诗多抒发安边定远的政治理想，以政论的笔调表达自己对战争和边塞问题的看法。《燕歌行》是乐府中的七言古体。诗用对比手法将边塞与朝廷，前线与后方，战士与将军，征人与思妇联系起来描写，突破时空限制，既写出了前线战士在“山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨”的绝域的严酷战斗环境中与单于苦战杀气横天的悲壮情景，表现出“男儿本自重横行”“死节从来岂顾勋”的杀敌卫国不计功勋的英雄气概；同时也揭露了前线将帅不体贴战士、无能而腐败的严峻现实，他们在“战士军前半死生”的严重时刻，还依然过着“美人帐下犹歌舞”的享乐生活。结尾表达了战士思念古代良将的复杂心情。诗歌风格豪迈悲壮，洋溢着英雄主义和现实主义的理想光辉。王夫之评为“词浅意深，铺排中即为诽刺”①。

岑参与高适齐名，是盛唐边塞诗的杰出代表，他生性好奇，先后随节度使高仙芝、封常清出塞，为节度判官，行踪遍及天山南北，是一个擅长描写西部边塞的诗人。岑参现存诗三百六十首，其中边塞诗五十多首。名作有《白雪歌送武判官归京》《轮台歌奉送封大夫出师西征》《青门歌送车台张判官》及边塞七绝《封大夫破播仙凯歌》《逢入京使》《赴北庭度陇思家》《碛中作》等。他的边塞乐府或用七古歌行体，或用绝句体。其边塞七绝皆因事立题，不用《出塞》《从军行》等乐府旧题或新题，表现出很强的创作个性。内容多表现个人独特的生活感受和经历。周啸天先生在《唐绝句史》中这样评价道：“岑参是一位大西北传神写照的歌手，所作与王昌龄、高适不同，他不以批评边塞问题和反映戍卒情感为务，而是集中描绘遥远神奇的西部地区的异域风光、习俗及西部精神。他不以功利的、现实的眼光看待边塞、军中的一切，而以审美的态度来歌唱边塞新鲜的、富于活力的甚至带有原始野蛮气息的景物、事物和人物、如果说高适

① 转引自陈伯海主编《唐讨汇译》（上），浙江教育出版社，1995，第877页。

是一个政治家诗人，王昌龄是一个人道主义诗人，岑参则是一个唯美主义的诗人。”这个评价非常恰当而准确。正因为岑参以欣赏的眼光写他体验到的独特边塞生活，因而其诗多富奇情壮采，风格雄奇悲壮。

岑参的诗中“四边伐鼓雪海涌，三军大呼阴山动”“万剑千刀一夜杀，平明流血浸空城”的悲壮惨烈甚至带些残忍恐怖的战斗场景与漫天的黄沙，遮天盖地的雪海，吹断白草、转动巨石的大风、“沸浪炎波煎汉月”的热海等，与边塞奇景相结合，构成一个悲壮奇丽的艺术世界。《白雪歌》为其代表作。诗的主调是写边地的奇冷，由风吹草折、八月飞雪，到“将军角弓不得控，都护铁衣冷难着”，是奇寒也是生活的写实。但诗的奇丽格调，是由于诗人在奇寒中注入了富有生机的艺术感受：“忽如一夜春风来，千树万树梨花开。”这不是春光胜似春光，这是诗人美丽心境的外化。把白雪当成盛开的梨花，在严寒中吹出了一丝温暖的春风，这种心境贯穿全诗。在冰冻百尺，万里愁云凝结的时候，响起了胡琴、琵琶与羌笛的声音；在日暮天寒的辕门外边，被冻结起来的红旗显露出鲜红的颜色。严酷的自然，在诗人心里呈现美丽色彩，也使我们产生对祖国壮丽河山热爱的深厚感情。这样的诗篇，确实是边塞乐府中的极品。

四　李白的乐府评述

李白是盛唐时代最伟大的浪漫主义诗人，也是盛唐时代古乐府的集大成者。

李白的乐府分为七言长篇和小篇短章。一般来说，长篇乐府，纵横变幻，奇丽万端，惊心动魄；小篇乐府则清新明快，平易率直，真挚动人。明代胡震亨将唐人乐府分为往题和新题两大类，并归纳出十八种题名：歌、行、歌行、引、曲、谣、词、篇、咏、吟、叹、唱、弄、思、怨、悲、哀、乐。称“凡此多属乐府，然非必尽谱之于乐”。凡此种种，李白绝大多数均采用过，可见李白对乐府诗题的喜爱。郭茂倩编撰《乐府诗集》收入李白乐府150首，若根据胡震亨对题名的归纳，再依王琦注本所收李白全部作品作大概统计，则李白乐府数量为160余首，其中短章约占一半。

李白的长篇乐府以主观抒情为主，或豪壮奔放，幽愤深广；或飘逸潇洒，不可羁勒，表现出强烈的自我意识和鲜明的个性特点。其著名作品有

《蜀道难》《将进酒》《行路难》《梁甫吟》《远别离》《乌夜啼》《长相思》《公无渡河》《把酒问月》《战城南》《北风行》《豫章行》《北上行》等。这些乐府大篇，既反映现实，描写社会离乱和民生疾苦，又抒发自己怀才不遇、走投无路，不能建功立业、济社稷救苍生的深沉苦闷和对权贵的无情蔑视，是对乐府精神的继承和发扬。

以《蜀道难》为例略作评述。《蜀道难》是乐府古题。诗人袭用旧题，展开丰富的联想，着力描绘由秦入蜀道路上奇丽险峻的山川，按照由古及今，自秦入蜀的线索，抓住各处山水的特征来描写，展示蜀道的艰难。那"尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟"的太白鸟道；黄鹤难越猿猱愁度的峨眉峰巅；百步九折萦绕盘旋的"青泥岭"；飞窜绝壁喷壑如雷的瀑布；"峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开"的剑阁等无一不被夸张描写得变幻莫测、惊心动魄。李白以雄肆夸张的笔墨，淋漓尽致地刻画了蜀道的奇丽艰险，艺术地展现古蜀道逶迤、峥嵘、高俊、崎岖的自然风貌，描绘出一幅幅色彩绚丽的山水画卷，从中也透露出诗人对国事的某些忧虑和关切。李白之所以能描绘得神采飞动，浩气感人，是因为诗的字里行间融注了浪漫主义的激情。那飞流惊湍、奇峰险壑，都被赋予诗人跨凌万物的情感气质，因而呈现出飞动的灵魂和瑰伟的英姿。诗人还善于将想象、夸张和神话传说融为一体进行艺术构思，天马行空般地驰骋艺术天才，创造出博大浩渺的艺术境界。透过这奇丽峭拔的山水奇观，仿佛可以看到那"笔摇五岳、笑傲沧洲"的伟岸形象。李白的《蜀道难》与古词相比，不知要灿烂多少倍！

李白对乐府古题有所创新和发展，如《蜀道难》等篇，都用了大量散文化的诗句，字数三言、五言、七言，乃至十一言，参差错落，摇荡生姿，形成奔放洒脱的语言风格。诗的用韵也突破齐梁时代一韵到底的程式，而是一波三折，变换韵脚。所以《河岳英灵集》称此诗"奇之又奇，自骚人以还，鲜有此体调"。此诗风格雄奇飘逸，一派神姿仙骨，难怪贺知章读后连呼诗人为"谪仙人"了。沈德潜《唐诗别裁集》评太白七古曰："想落天外，局自变生。大江无风，波浪自涌，白云从空，随风变灭。"评语形象地说明了李白七言乐府的艺术风貌。陆时雍《唐诗境》也说："太白七言乐府接西汉之体制，掩六代之才华，自傅玄以下，未睹其偶。至赠答歌行，如风卷云舒，唯意所向，气韵文体，种种振绝。"则比较全面地指出了李白乐府大篇的艺术成就。

李白乐府还有短章小篇一类，如《采莲曲》《渌水曲》《越女词》《秋浦歌》《估客行》《子夜吴歌》《丁督护歌》《玉阶怨》等。这些短章乐府，显然受到南朝乐府的深刻影响，又有推进。尽管题材十分广泛，所包含的思想也很复杂，但有一个基本的倾向，便是以下层民间生活为主，所涉及的人物诸如"笑隔荷花共人语"娇美迷人的耶溪采莲女；"履上足如霜，不着鸦头袜"明艳动人的长干吴女（《越女词》）；月下"万户捣衣声"中盼夫思归的思妇（《子夜吴歌》）；"却下水精帘，玲珑望秋月"的宫女（《玉阶怨》）；"吴牛喘月时，拖船一何苦"的纤夫（《丁督护歌》）；"譬如云中鸟，一去无踪迹"的估客（《估客行》）；"炉火照天地，红星乱紫烟"中的冶炼工人（《秋浦歌》）；"弯弓辞汉月，插羽破天骄"的战士（《从军行》）等，多属下层人民。无论是拟作旧题还是自制新题，李白这些以反映现实为主的短章不仅仅着眼于民间生活困苦的一面，更注重发掘存在于民间的各种人生情趣，从普通平民的日常生活中看到纯朴天然的美。因此他不拘于汉魏乐府之反映社会疾苦，又除去了南朝文人乐府普遍存在的宫廷脂粉气，同时从当时的民情风俗和民间歌谣中汲取营养，使这类作品重新获得原有的健康活泼、淳朴自然的精神面貌。

总之，李白的乐府长篇主要表达的是在上层政治活动中的各种感受，短章乐府则是反映了他在下层社会中的人生体验。前者多呈现出夸张、奇想的特点，完全不受身观局限，一切随感情的跳跃而变化，自由挥洒，舒卷自如，呈现出神奇瑰丽、"窈冥惝恍"的艺术魅力；后者则多写真切可感的具体生活场景，结构单一，明白晓畅，清新蕴藉，充满民间的质朴自然美，充满了生命情趣和人生的欢乐。

五　杜甫对乐府精神的继承和表现手法的拓新

杜甫，字子美，是盛唐与中唐之交的集大成诗人。元稹说："至于子美，盖所谓上薄风骚，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘，掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽，尽得古今之体势，而兼人人之所独专矣。"① 称他的诗"浑涵汪茫，千汇万状，兼古今而有之。"萧涤非先生论"乐府变迁之大势"

① 《元稹集》（下），《唐故工部员外郎杜君墓志铭并序》，中华书局，1982，第600页。

时说，紧承汉魏乐府精神有唐一代得“杜甫、白居易诸人焉”。并认为杜甫是中唐乐府写实主义时期“因题命意，无复依傍”的“首开其端”的诗人。杜甫的乐府诗大抵写于安史之乱前后，题材广泛，篇篇精品，确实为乐府诗史上的一块伟异的丰碑。晚唐人孟启《本事诗》说“杜逢禄山之难，流离陇蜀，毕陈于诗，推见至隐，殆无遗事，故当时号为‘诗史’。”称为“诗史”的诗大部分为乐府诗。

杜甫乐府诗的主要成就，在于其诗忠实地反映了安史之乱前后的历史现实，继承了汉乐府“缘事而发”的批判现实主义精神，以及对乐府诗表现手法的拓新。如写于乱前的《兵车行》，唐最高统治者，穷兵黩武，对南诏和石堡发动不义战争，伤亡惨重，给人民带来妻离子散的灾难，以至弄成“汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西”的人间悲剧，并用“君不见青海头，古来白骨无人收。新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾”的阴惨画面，警示统治者要体惜民情。含蓄地反映了人民及对开边反战厌战的心声。再如《丽人行》这首著名的政治讽刺诗，诗篇从头到尾，“都采用像《陌上桑》那样一些乐府民歌中所惯用的正面咏叹方式，态度严肃认真，笔触精工细腻，着色鲜艳富丽、金碧辉煌，丝毫不露油滑语调，也不作漫画式的刻画。但令人惊叹不迭的是，诗人在这一本正经的叹咏中，出色地完成了诗歌揭露腐朽、鞭挞邪恶的神圣使命，获得了比一般轻松的讽刺更为强烈的艺术批判力量。”① 恩格斯曾说：“据我看来，现实主义的意思就是真实地再现典型环境中的典型人物。”又说“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别地把它指点出来；同时我认为作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者。”② 还说“作者的见解愈隐蔽，对艺术品来说就愈好”。③ 一千多年前杜甫的《丽人行》就很好地满足了恩格斯提出的这些值得重视的要求了，这说明杜甫乐府诗的现实主义创作方法具有强大的生命力，确实是现实主义的艺术丰碑。值得注意的是杜甫一直坚持这种创作方法，真实地记录历史，从场面和情节中自然地流露出自己的

① 陈贻焮：《杜甫评传》（上），上海古籍出版社，1982，第263页。

② 纪怀民、陆贵山等：《马克思主义文艺论著选讲》，中国人民大学出版社，1982，第250页。

③ 纪怀民、陆贵山等：《马克思主义文艺论著选讲》，中国人民大学出版社，1982，第269页。

观点倾向。再如写于安史之乱中的《哀王孙》，诗中描写了一个安禄山屠刀下幸存的王孙，衣衫褴褛，泣于路隅。“问之不肯道姓名，但道困苦乞为奴。已经百日窜荆棘，身上无有完肌肤”。境况凄凉而悲惨。王夫之评说：“世之为情事语者苦于不肖，唯杜苦于逼肖。画家有工笔、士气之别，肖处大损士气。此处亦肖甚，而士气未损，较‘血污游魂归不得’一派，自高一格。”[①] “这首诗娴熟地运用古乐府手法写时事，通过大笔涂抹以显全貌，工笔点缀，以补细节，便境地自呈地展现了劫后长安的惨象，神情宛若地描写出王孙走投无路的绝境和诗人的古道热肠，艺术上是很成功的。”[②] 还有《悲陈陶》：“野旷天清无战声，四万义军同日死。群胡归来血洗箭，仍唱胡歌饮都市。”诗通过鲜血淋漓的真实画面，运用对比手法来写，在读者心中不能不产生强烈的震撼。“这首诗中作者从战士的牺牲中，从宇宙的沉默气氛中，从人民流泪的悼念里，从他们悲哀的心底上仍然发现并写出了悲壮的美。说明杜甫没有客观主义地展览伤痕，而是有正确的指导思想，他们根据战争的正义性质，写出了人民的情感和愿望，表现出他在创作思想上达到了很高的境界。”[③]

最后，写于乾元二年的“三吏”“三别”则是杜甫乐府现实主义的一个光辉顶点，是他那种“穷年忧黎元”的进步思想和“毫发无遗憾”的艺术要求高度结合的典范。写这六首诗时，国家局势十分危急。为了迅速地补充兵力，统治者便实行了漫无限制、惨无人道的拉夫政策。但是统治者的罪恶，以及人民隐忍一切痛苦奔赴国难的爱国主义精神，史无记载，由杜诗填补了这一空白。因为这次战争已不同于天宝年间的黩武开边，而是一个救亡图存的战争，因此杜甫在写这组诗时，心情是极端矛盾痛苦的。一方面大力揭露兵役的黑暗，另一方面又不得不拥护这种兵役，劝勉人民“努力事戎行”。在丝毫不留情面的揭露统治阶级的凶残暴酷的同时，又以无限的同情和感激，以惟妙惟肖的笔触，来反映并歌颂广大人民的爱国主义精神，是这组诗的基本内容和总的倾向。在表现手法上有一个显著特点是都用问答体，不同的是“三吏夹带问答叙事，三别纯托送者行者之词”，在人物塑造上既注意到人物语言的个性化，同时表达出人物内心的复杂感情变化，符合事件和人物性格发展的逻辑。杜甫高出一般诗人之处，主要

---

① 转引自陈伯海主编《唐诗汇评》（上），浙江教育出版社，1995，第947页。

② 陈贻焮：《杜甫评传》（上），上海古籍出版社，1982，第322页。

③ 萧涤非、程千帆等主编《唐诗鉴赏辞典》，上海古籍出版社1983，第452页。

在于他无论叙事抒情，都能做到立足生活，直入人心，剖析入微，运用典型化的创作方法，通过个别反映一般，准确传神地表现他那个时代的生活真实，概括劳动人民包括诗人自己的无穷心酸和灾难。

此外，杜甫的乐府诗还有《前出塞》《后出塞》《和元使君〈春陵行〉并序》《大麦行》《负薪行》《同谷七歌》等，对边塞战争、农民、妇女、工人问题表示了极大的关注，这些诗着眼民间疾苦，代人民奔走呼号，写出了历史的本质真实，反映了人民的心声，将这些诗称为“诗史”，不亦宜乎！

六　揭开中唐“新乐府运动”的序幕——元结、顾况

长达八年之久的安史之乱，虽然没有将曾经煊赫一时的盛世唐朝颠覆灭亡，但是对后世却产生了深远的历史负面影响。兵灾遍地，人民遭殃，农村破产，十室九空。先前积蓄酝酿的所有矛盾一齐如火山爆发。王朝内部宦官专权，朋党之争愈演愈烈；朝廷外面则藩镇割据，对抗朝廷，回纥、吐蕃又不断侵袭，陇西、河湟失地长期无力收复。在经济方面，由于朝廷穷奢极欲，挥霍无度，对百姓横征暴敛，致使农户大量外逃，造成农村经济日益凋敝，城市商业也奄奄一息。在这样的大背景下，一批富于正义感的诗人涌现了，他们继承和发扬了“哀时托兴”的汉乐府传统，创作了大量优秀诗歌，为中唐诗歌的现实主义大潮增添了朵朵浪花。继杜甫之后，经元、白等人倡导，掀起了声势浩大的诗歌革新运动——“新乐府运动”。在杜甫和“新乐府运动”之间，进行现实主义创作而揭开序幕的诗人当首推元结、顾况和张籍、王建（“张王乐府”附专节）。

元结，字次山。《唐才子传》称他“性梗僻，深憎薄俗，有忧道悯世之心”。元结诗多用五古体，以继承风雅传统为己任。他曾说：“文章道丧久矣。时之作者，烦杂过多，歌儿舞女，且相喜爱，系之《风》《雅》谁道是也?”故此他的诗作，纯朴高古，不作浮泛肤浅的呻吟，多深切民间疾苦之音。他的悯穷悲兵之言，“宜备矇瞍之诵，为人牧者，尤宜置之座右”。①

元结的乐府诗有《系乐府十二首并序》《漫歌八曲》《春陵行并序》

① 转引自陈伯海《唐诗汇评》（中），浙江教育出版社，1995，第1304页。

等，以后者为其代表作。此诗作于癸卯（763）年，诗人作道州刺史时。当时道州刚经过贼火兵燹之后，原来的四万余户农民或逃或死，只剩下四千余户，而且大半不胜赋税。元结到官才五十日，朝廷就发来征求符牒二百余封，每牒上均写道“失其限者，罪至贬削”。诗人认为，为官应体恤民情，静以安人，因此不避罪责，本着一个正直官吏的良心，准备丢弃乌纱帽，抗命不遵，并作此诗以达下情。真可谓字字血泪，句句心声。此诗取得了很好的效果，大诗人杜甫就大加赞赏，欣然和诗。在序中，杜甫说：“览道州元史君《舂陵行》兼《贼退后示官吏作》二首，志之曰：当天子分忧之地，效汉官良吏之目。今盗贼未息，知民疾苦。得结辈十数公，落落然参错天下为邦伯，万物吐气，天下少安，可得矣。不意复见比兴体制，微婉顿挫之词。”指出了此诗不朽的价值和淋漓顿挫的艺术风格。元结在诗中描写了道州经乱后“大乡无十家，大族命单羸。朝食是草根，暮食万木皮”的悲惨情景，又写到自己在朝廷符书急传时不忍鞭笞百姓、强索租赋又有违朝旨的复杂心情，因为“欲令鬻儿女，言发恐乱随。悉使索其家，而又无生资”。最后诗人只得抗命待罪了，结尾不无沉痛地说：“何人采国风？吾欲献此词。”这是以诗代谏，喊出了一个正直善良的官吏为民请命的正义呼声。这首诗古朴淳厚，沉着痛切，直接对元、白等人的讽喻诗和新乐府产生深刻影响，可视为中唐初期继杜甫之后的现实主义力作。

顾况与元结齐名，其乐府歌行颇著于时。他的诗“幽永善怀，如层波叠藻，虽渊源未阔，而芳润相因。行路悲歌，扣乐府之嗌喉，傅齐梁之粉泽，六朝香草，犹胜晚季风华”。[①] 顾况的乐府名作有《囝》（《上古之什补亡训传十三章》之一）、《弃妇词》《乌啼曲》《公子行》《行路难三首》《悲歌》《宫词五首》等。其中《囝》和《弃妇词》为代表作。《囝》揭露唐时闽地地主、官僚、商富相勾结，掠卖儿童，阉割后卖为奴隶的野蛮行径。对闽地人民的不幸遭遇深表同情，对丧尽天良，残民害物者进行愤怒的控诉。写得“冤号满纸”“酸入心脾”，其缭绕之音，绝是乐府本色。诗采用四言体，既采用诗经的形式，并取第一个字为题目，又继承了诗经的讽喻精神。加上诗中采用了闽地方言，使之具有强烈的地域色彩和浓郁的生活气息。显示出顾况乐府的新特色。另一首名作《弃妇词》，刻画了一

① 转引自陈伯海《唐诗汇评》（中），浙江教育出版社，1995，第1403页。

个贤惠、勤劳、善良的弃妇形象，该妇仅因无子而无辜遭遗弃。值得肯定的是，弃妇形象较《诗经·氓》中的弃妇和《孔雀东南飞》中的刘兰芝个性有所发展，显露出女性人性觉醒的一缕曙光。沈德潜评说："（《焦仲卿妻》中）别小姑一段，悲怆之中，自足温厚。唐人《弃妇词》直用其语云'忆我初来时，小姑始扶床。今别小姑去，小姑如我长'。下节去'殷勤养公姥，好自相扶将'，而忽转二语：'回头语小姑，莫嫁如兄夫。'轻薄之言，了无余味。此汉唐诗品之分。"① 沈氏论诗，力主温柔敦厚的诗教，封建道学家气味很浓。为沈氏所诋的末尾两句，正是顾况才能写出的神来之笔，他反映了弃妇的满腔悲愤，既是对自己人格尊严的肯定，又表现了她为人性抗争的初步觉醒，具有民主主义的进步思想性，正是唐诗高出汉乐府的地方，而不是相反。

当然，元结、顾况的乐府诗题材还是不够广泛，且反映现实也不及杜甫乐府深刻，艺术上也没有突出的重大创新，但他们开启了乐府诗新潮的序幕，还是值得肯定的。

七 张王乐府述评

张籍和王建是中唐时期著名的乐府诗人。

张籍，字文昌。世称"张水部"或"张司业"。工诗，尤长乐府古风，甚为时辈所重，与王建齐名，称"张王乐府"。白居易赞曰："尤工乐府词，举代少其伦。"王建，字仲初。擅长乐府诗，题材、风格与张籍相似；早年所作《宫词》一百首，流传广泛。"宫词凡百绝，天下传播，效此体者虽有数家，而建为之祖耳"。② 二人的乐府有相同之处，亦各有鲜明的特色。明人许学夷《诗源辨体》云："二公乐府，意多恳切，语多痛快，正元和体也。然析而论之，张语造古淡，较王稍为婉曲，王则语多痛快矣。""张王乐府"总的来说，不论旧曲新声，还是新题古义，均能道得人心中事，叙写悲欢穷泰，慨然有古歌谣之遗风，只是张籍诗显得淳朴古淡、流畅隽永，而王建诗则思致委曲，沉着痛快。

张籍的乐府有相当一部分篇幅沉痛地叙述了战祸给国家和人民带来的

① 霍根林校注，沈德潜著《说诗晬语》，人民文学出版社，1979，第200页。

② （宋）魏庆之著，王仲闻点校《诗人玉屑》（下）第16卷，中华书局，2007，第505页。

厄运。如《征妇怨》写“夫死战场子在腹”的征人妇的悲苦命运；《野老歌》写一老农虽然长年辛苦却无衣无食，因为粮食都“输入官仓化为土”，因而不得不在寒冬“呼儿上山采橡实”，而养在豪贾舟中的狗却能长年吃肉。“人不如狗”，多么尖锐而触目惊心的阶级对立，与“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的批判精神一脉相承。《猛虎词》写猛虎横行山林，养子空谷，使“山中麋鹿尽无声”，还“长向村中取黄犊”。而面对这祸害灾星，五陵少年却不敢射猎，只“空来林下看行迹”。诗用比兴手法，隐喻依仗朝廷，作威作福，横行霸道，但无法剪除的祸国殃民的蟊贼，显得深婉而有韵味。其余的如《永嘉行》《塞下曲》《董逃行》《废宅词》《短歌行》《秋夜长》《乌夜啼》《山头鹿》《促促词》等也属同一类型作品。

而另一部分乐府诗则满怀同情地歌颂劳动人民的生活。如《采莲曲》写采莲女的劳动欢乐；《寒塘曲》写打鱼少年的活泼憨态；《江村行》写江南水乡的生产等，这些诗一般都写得明快流畅，情韵绵长。还有一首有名的《节妇吟》，也必须介绍一下。诗借男女之情来喻交游之事，把自己比作一个坚贞不渝的节妇。开篇写道：“君知妾有夫，赠妾双明珠。感君缠绵意，系在红罗襦。”据史书记载，唐宪宗年间，平卢节度使李师道拥兵跋扈啸引亡叛，千方百计勾结朝廷中的官吏和文人，图谋不轨。这四句诗喻写收买和拉拢。后四句写道：“知君用心如日月，事夫誓拟同生死。还君明珠双泪垂，恨不相逢未嫁时。”以含蓄而巧妙的手法，既委婉又坚决地拒绝笼络和收买。“徒令千载之下，增才人无限悲感”（《唐诗快》）。这是一首有鲜明特色的作品，而且还超出文本，获得某种带普遍性情感形式的概括性，能让人咀嚼回味无穷。

王建的乐府的一个主旋律也是叙写战祸造成的社会灾难。如《古从军》写边塞战争造成的“家家妇女哭”的悲剧；《凉州行》写陇西、河右为吐蕃占据以至“万里人家皆已没，年年旌节发西京。多来中国收妇女，一半生男为汉语”。这种姑息纵容、希图“感化”的结果是使外族势力日盛，造成战乱不息的局面；《空城雀》通过“空城雀”的遭遇，来表现当时战乱后的城市一片残破荒凉，长期无法恢复的悲惨景象；《射虎词》运用比兴手法，以官差射虎不力“惜留猛虎著深山，射杀恐畏终身闲”的现象，讽刺当时藩镇混战和诸将讨伐叛军互相推诿、观望延迟的丑态。

王建乐府与张籍乐府一样，也充满了对普通百姓的深切关怀。如《精卫词》通过神话故事，寄寓了人民不屈不挠的意志与毅力；《簇蚕辞》写

冬蚕成茧时农家又惊又喜的心情：喜的是第三次蚕茧获得了丰收，忧虑的是难以交尽官家的租赋；《水运行》写漕运之费和农民之苦；《当窗织》写终年辛苦织布的贫女，尽管“水寒手涩丝脆断，续来续去心肠烂”，但到头来还是“输官上顶有零落，姑未得衣身不著”，反不如青楼娼妓“十指不动衣盈箱”，反映了织女们不能享受自己的劳动成果的痛苦，寓深刻的同情于对比的叙述之中，余味悠长，颇令人沉思；《失钗怨》运用回忆插叙，心理描写手法，细腻摹绘了贫女失掉铜钗后痛心惶急的情景，尖锐地揭露了当时贫富悬殊的社会现实；《水夫谣》描写纤夫在官吏奴役下的痛苦生活：“辛苦日多乐日少，水宿沙行如海鸟。”想逃亡却又不忍背离父母之乡。对这种非人的繁重劳动，诗人表达了强烈的不平和同情：“我愿此水作平田，长使水夫不怨天。”诗人哪里知道，即使真如诗人所愿，这些“水夫”作为“田夫”岂能又无新的怨恨呢？根源并非在“水”与“田”啊！《新嫁娘》则刻画了一个细心谨慎、活泼机智的新娘子形象，精警而隽永。

王建最显成就的还当推他的《宫词》一百首。这是一庞大的绝句组诗，也是上乘的乐府杰作。从内容上说，这组诗突破了“宫怨”的框框，变写意为写实，诗中宫廷妇女作为集体形象，多着眼于其日常生活，视野非常开阔。既用赞美的口吻写了宫中庄严、富贵、繁华的生活，但又情不自禁地写出了庄严后面的淫佚，富贵后面的苦恼，繁华后面的凄凉。不但具有相当的认识价值，而且深刻而细腻地反映了宫女内心深沉的无法诉说的苦闷。艺术表现上，大多采用白描叙事，细致入微，别开生面。

总起来说，张、王乐府，不仅内容丰富，而且感染力强。“于征戍、迁谪、行旅、离别、幽居、宦况之作，俱能感动神思，道人所不能道”。[①] 尤其是他们继承了汉魏乐府“美刺比兴”的优良传统，拟古题哀时托兴，创新题即事名篇，呈现出“清丽深婉、思远语精”的艺术特色。

八 “新乐府运动”的杰出代表——元白乐府

元稹和白居易是中唐“新乐府运动”的倡导者和中坚。其乐府诗成为乐府文学史上最灿烂的篇章。这不仅因为其诗是对乐府传统的忠实继承，

① 〔元〕辛文房撰、周绍良笺证《唐才子传笺注》（中），中华书局，2010，第775页。

而且还因为他们的创作是在一套完整的理论指导下完成的，而且作品浅切晓畅，趋于大众化，赢得了社会底层和上层广泛的认同，影响可谓深远。据说元稹在翰林院时，“穆宗前后索诗数百篇，命左右讽咏，宫中呼为‘元才子’。自六宫两都，八方至南蛮东夷国，皆写传之。每一章一句出，无胫而走，疾于珠玉。”（《元公墓志铭》）而白诗则“二十年间，禁省、观寺、邮候墙壁之上无不书，王公、妾妇、牛童、马走之口无不道。至于缮写模勒，衒卖于市井，或持之以交酒茗者，处处皆是。……自篇章以来，未有如是流传之广者。”[①] 这虽然未免有夸大之嫌，但元白新乐府的家传户诵当是事实。这主要得力于：一方面他们的诗，能切中当时的社会沉疴，可以作为一面镜子，能起到振聋发聩的社会作用；另一方面也得益于其诗歌语言的通俗易懂，容易为王公大臣和普通百姓所理解，在诗歌的通俗化大众化方面做出了贡献。不过元、白比较起来，则白居易乐府不论从题材的广度、内容的深度、表现手法的多样化上，还是从语言的流畅、规模的宏整、气势力度上来看，都远高出元稹之上，是真正的新乐府大家。在谈到二者的优劣时，陈寅恪先生有一段精辟之论，兹录如下：

> 微之作新题乐府，其不及乐天处有二：一为一题涵括数意，则不独词义复杂，不甚清切，而且数意并存，往往使读者不能知其专主之旨，注意遂难于集中。故读毕后影响不深，感人之力较一意为一题，如乐天之作者，殊相悬远也。二为造句遣词，颇嫌晦涩，不似乐天作品词句简单流畅，几如自然之散文，却仍极富诗歌之美。且乐天多以三、七言参差相间杂，微仿古乐府，而行文自由无拘牵滞碍之苦。微之所赋，则尚守七言古体诗之形式，故亦不如乐天所作之潇洒自然多矣。[②]

元、白在创作新乐府时，有一套完整的理论。元稹在《乐府古诗十九首》序中写道：“自《风》《雅》至乐府，莫非讽当时之事，以贻后代之人。沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义成为赘剩。尚不如寓言古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽今之义焉。曹、刘、沈、鲍之徒时得如

---

① 顾学颉校点《白居易集》第一册，中华书局，1979，第1页。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，三联书店，2001，第310页。

此，亦复稀少，近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车行》、《丽人行》等凡所歌行，率皆即事名篇，无复依傍。余少时与友人乐天、李公垂辈谓是为当，遂不复拟赋古题。”元稹从乐府文学发展史中，自觉地选择并继承了杜甫乐府开创的新路，并发扬光大下去。而白居易则在《与元九书》中说：“感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者，根情，苗言，华声、实义。……周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情。乃至于谄成之风动，救失之道缺，于时六义始刓矣。……自登朝来，每读书史，多求理道，始知文章合为时而著，歌诗合为事而作。……仆当此日，擢在翰林，身是谏官，手请谏纸启奏之外，有可以救济人病，裨补时阙，而难于指言者，辄咏歌之，欲稍递进闻于上。”白居易认识到乐府诗“泄导人情、补察时政”的功用，于是自觉地以诗代谏，“为时为事”而作，这无疑是批判现实主义诗歌理论的典型概括。在谈到创作方法时，白居易说：“篇无定句，句无定字。系于意不系于文。首句标其目，卒章显其志：《诗三百》之义也。其辞质而径，欲见之者易喻也；其言直而切，欲闻之者深诫也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播之于乐章歌曲也。总而言之，为君，为臣，为民，为物，为事而作，不为文而作也。”[①] 白居易的诗论“是陈子昂、杜甫以来的兴寄说的合乎逻辑的推演，它对于传统诗教的突破，正显示了唐诗自身的独特内涵”。[②] 元白乐府诗因为深深根植于风雅寄兴美刺讽谏的艺术传统，才使它能以它流美蕴藉、风骨健举的艺术风貌，以它对人生的执着追求，对社会民瘼的深切关注，以它严肃的思考和深沉的感情，打动了千秋万代的读者，赢得了人民的高度赞赏。

元稹的乐府名作有《乐府古诗十九首并序》《捉捕歌》《估客乐》《织妇词》《田家词》《和李校书新题乐府十二首并序》《连昌宫词》《宫词》等。其中《连昌宫词》为其最富特色的一首。这首诗通过连昌宫的兴废变迁，探索安史之乱前后唐代朝政治乱的因由。诗中针砭唐代时政，反对藩镇割据，批判奸佞弄权误国，含蓄地揭露了玄宗及其皇亲骄奢淫逸的生活及国戚的飞扬跋扈，具有一定的历史认识价值。在创作方法上深受当时传奇小说的影响，情节根植于历史，又加以集中、典型化，杂以虚构，为

① 顾学颉点校《白居易集》第一册，中华书局，1979，第52页。

② 陈伯海：《唐诗学引论》，知识出版社，1988，第178页。

“合并融化唐代小说之史才诗笔议论为一体而成。”（陈寅恪语）《宫词》为五绝：“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”诗写一个在寥落的古行宫中，面对寂寞而红艳宫花的白头宫女，在青春岁月无情地埋葬在那“见不得人处”之后，于万般无奈中闲坐述说玄宗时代的伤心故事，诗中弥漫着一种淡淡的广袤无际的忧伤与哀叹。刘永济先生说：“二十字中，于开元、天宝年间由盛而衰之经过，悉包含在内矣。此诗谓《连昌宫词》之缩写。”①

白居易的乐府诗数量多、质量高，且为气势雄伟、规模宏大的组诗。有《秦中吟十首》《新乐府五十首并序》《采地黄者》《新制布裘》等。其《新乐府五十首》为代表作，因诗作众多，兹录部分诗作的题目及小序以见其反映社会生活面之深广：《海漫漫》戒求仙也；《上阳白发人》愍怨旷也；《新丰折臂翁》戒边功也；《缚戎人》达寄民之情也；《两朱阁》刺佛寺寖多也；《西凉伎》刺封疆之臣也；《涧底松》念寒俊也；《牡丹芳》美天子忧农也；《红线毯》忧桑蚕之费也；《杜陵叟》伤农夫之困也；《缭绫》念女工之劳也；《卖炭翁》苦宫市也；《黑潭龙》疾贪吏也；《秦吉了》哀冤民也；《采诗官》监前王乱亡之由也。

以《卖炭翁》为例略作评述。这是“苦宫市”的诗。据韩愈《顺宗实录》载：“旧事，宫中有要市外物，令官吏主之。与人为市，随给其直。贞元末，以宦者为使，抑买人物，稍不如本估。末年不复行文书，置白望数百人于西市并要闹坊，阅人所卖物，但称宫市，即敛手付与，真伪不复可辨，无敢问所从来，其论价之高下者，率用百钱物，买人值数千钱物，仍索进奉门户并脚价钱。将物诣市，至有空手而归者。名为宫市，而实夺之。”这首诗即通过一个“可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒”的卖炭老人，在冰天雪地、饥寒交迫的时候，卖炭遭掠夺，仅得“半匹红绡一丈绫”以充炭值的悲惨遭遇，深刻地揭露了“宫市”掠夺人民的罪恶本质，对劳动人民寄予深切的同情。这首诗不仅具有深刻的思想性，而且艺术上也颇具特色，表现手法上灵活运用了陪衬和反衬；且对人物的外表、神态、心理作了画龙点睛的刻画，没有像新乐府的其他篇章那样“卒章显志”。而是在矛盾的高潮中突然刹笔，因而含蓄隽永，发人深思，扣人心弦。赢得千百年来人们争相传诵的效果。

① 刘永济：《唐人绝句精华》，人民文学出版社，1981，第167页。

白居易的《新乐府》在体制上也颇具特色。“据其总序，即摹《毛诗》之大序；每篇有一序，即仿《毛诗》之小序；又取每篇句首为其题目，即效《关雎》为篇名之例。全体结构，无异古经。质而言之，乃一部唐代《诗经》”。[①] 称其为“唐代《诗经》”，评价可谓登峰造极，尽管白诗还不足以和春秋战国时代百科全书《诗经》相媲美，然征之当时的历史现实及新乐府的巨大讽谏作用，称其为“乐府文学史”上的经典之作，不亦宜乎！

九　韩派诗人的乐府及李贺乐府的艺术成就

在白派诗人追求通脱晓畅的同时，中唐以韩愈为中心的一派诗人却走着另一条以奇险为宗的新路子。主要代表人物有韩愈、孟郊和李贺。罗根泽先生在《乐府文学史》中说：“韩愈时代，唐人以乐府为诗之运动，已经成功，由是其名为乐府者，完全似诗，其名为诗者（以古体诗为最），亦有乐府之风味。此种趋势，自唐初即极力酝酿，中间经许多大词人之尝试与努力，至李杜韩柳，遂告成熟。为诗中开许多境界，增许多风格，其贡献确为不少。然专就‘乐府文学’而论，则彼辈之运动，实致命伤之主因，故乐府失其特殊之地位而不能存在。”[②] 这段话论述韩派诗人对乐府文学的影响，肯定了其为诗中“开许多境界，增许多风格”的贡献，这是恰切的，然否定他们在“乐府文学”上的地位，则失之偏颇。平心而论，韩愈诗的主要成就在古诗，并不以乐府古题或新题为意，然偶一为之，也不无其独特的面貌。[③]《乐府诗集》中录其《拘幽操》《履霜操》《龟山操》等十操，用四言古体，以文为乐府，具有古朴苍劲的特色；其《汴州乱》《河之水》等，俱“高古绝伦，尚是《琴操》余技。”而《丰陵行》《泷吏》等诗，则反映了严峻的社会现实，“笔意都从《离骚》乐府中来”。[④] 视作对乐府精神的传扬，大约也不能说不当。孟郊一生穷愁潦倒，苦吟作诗，喜作不平之鸣。乐府诗作有《湘弦怨》《出门行》《折杨柳》《游子吟》等，或叹知音难觅，或悲叹贫贱，或极叹离别之苦，或叙写母爱情

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，三联书店，2001，第 125 页。

② 罗根泽：《乐府文学》，东方出版社，1996，第 156 页。

③ 参见拙作《论韩愈的乐府观念及〈琴操〉的创作》，载《乐府学》第十一辑，2015。

④ 转引自王国安《柳元诗笺释》，上海古籍出版社，1993，第 8 页。

深，都有一定的认识审美价值，形式上字磨句炼，工稳沉着，也表现出与元白乐府不同的另一种风味。

李贺，字长吉，为唐皇室后裔，是中国诗歌史上极富创作才华和艺术个性的短命诗人。贺长于乐府，紧继李白的遗风，想象丰富奇特，色彩诡丽，句锻字炼，惨淡经营，后人目为“长吉体”。《旧唐书·李贺传》称他“手笔敏捷，尤长于歌篇，如崇岩峭壁，万仞崛起，当时文士从而效之，无能仿佛者。其乐府词数十篇，至于云韶乐工，无不讽诵”。

李贺诗的最大特点是设色秾丽，刻于撰语，浑于用意，具有丰神超越、骨力劲健的特征。其乐府诗不仅关心民瘼反映现实，深藏哀愤孤激之思，而且瑰艳精工，力去陈言，务为新奇，语言凝练形象，极富冷艳奇丽的美。其诗艺术风貌正如杜牧《李贺诗集序》所描述的那样：“云烟绵联，不足为其态也；水之迢迢，不足为其情也；春之盎盎，不足为其和也；秋之明洁，不足为其格也；风樯阵马，不足为其勇也；瓦棺篆鼎，不足为其古也；时花美女，不足为其色也；荒国陊殿，梗莽丘垅，不足为其恨怨悲愁也；鲸呿鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也。”

李贺的乐府名作很多，如《雁门太守行》描写边塞战士在“黑云压城城欲摧”的严峻时刻，勇敢豪迈地“提携玉龙为君死”，忠诚报国的慷慨壮举；《秋来》抒发志士才人怀才不遇，抱恨泉壤，恨血化碧千年不消，感吊悲歌的深沉慨叹；《金铜仙人辞汉歌》以铜人流泪辞汉的悲酸场面，极写盛衰兴替之感，能感泣鬼神；《老夫采玉歌》则极言采玉老人的痛苦：他冒着生命危险，悬吊绝壁，探身水府，采出美玉仅作为贵族妇女步摇首饰之用，而自己则饥寒交迫，九死一生。通过付出的巨大与其所起功用的微小的巨大反差，表现对采玉老人的深切同情，和对其不公平命运的极大愤慨；《猛虎行》讽刺权要中使暴横持强、残忍惨刻的狠毒；《浩歌》《苦昼短》《致酒行》《将进酒》等抒发诗人深感岁月流逝、壮志不酬，“有酒惟浇赵州土”的悲愤；《天上谣》讽刺帝王求仙的虚妄；《江南弄》描写江南奇丽的景色等等，乃篇篇佳作，字字珠玑。

李贺乐府受南朝乐府的深刻影响，有一个显著特点：几乎每篇都有名句。这些句子一般都想象奇丽，结构精致，着色诡艳，凄迷深情。如“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”（《梦天》）；“天河夜转漂流星，银浦流云学水声”（《天上谣》）；“秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧”（《秋

来》）；“羲和敲日玻璃声”“酒酣喝月使倒行”（《秦王饮酒》）；“鲈鱼千头酒百斛，酒中倒卧南山绿”（《江南弄》）；“我有迷魂招不得，雄鸡一唱天下白”（《致酒行》）；“鬼灯如漆点松花”（《南山田中行》）等。而李贺乐府的这些着色奇丽的佳句又对唐宋词的产生发生深远的影响，是乐府向词过渡的津梁。许学夷《诗源辨体》就曾指出这一点：“李贺七言乐府，声调婉媚，亦诗余之渐。如‘啼蛄吊月钩阑下’，‘天河落处长洲路’，‘落花起作回风舞’，‘露脚斜飞湿寒兔’，‘兰脸别春啼脉脉’，‘桃花乱落如红雨’等句，皆诗余之渐也。”这确为精辟独到的见解，李贺乐府诗的许多句子，锦衣玉骨，妙有幽情恨意，极富于词的意境、情调、风味，其乐府对词的发展，做出了不可磨灭的贡献。

总之，无论以汉乐府精神来衡量，还是从以对后世的影响来看，李贺都是乐府文学史上不可忽视的重要作家。

十　晚唐的乐府余韵

罗根泽先生《乐府文学史》论乐府仅止于中唐。他认为“中唐以后。以至现在，虽不无一二诗人，时或偶作仿古乐府，然凤毛麟角，不成风气，无叙述之价值。”然作为乐府文学来说，罗论显得美中不足。因为词虽出于乐府，但并非自中唐之后，突然从乐府母体中跳去，而使乐府退场。观晚唐诗歌创作的实际，则可以看到，尽管晚唐时代，世风日下，诗人也一天天渐感盛世已去，衰颓气息弥漫天地，正是“夕阳无限好，只是近黄昏”，悲叹一个伟大的盛世将一去不返，然晚唐时代的诗歌现实主义批判的精神依然不失为一个宏大的旋律。像李商隐、杜牧、聂夷中、杜荀鹤、罗隐、陆龟蒙、皮日休等诗人还是写出了大量的优秀作品，尤其是皮日休的乐府诗，正所谓在“一塌糊涂的泥塘”中闪耀着的最后一点光芒。故叙之以结束拙文。

郭茂倩编的《乐府诗集》在最后的一卷即第一百卷的最后收有陆龟蒙的《乐府杂咏六首》，列次如下：《双飞凫》《花成子》《月成弦》《孤独怨》《金吾子》，都为绝句体，轻盈淳朴，然社会生活气息不浓，远不及皮日休的《正乐府十首》出名。其序曰：“正乐府，皮日休所作也。其意以乐府者，盖圣王采天下之诗，欲以观民风之美恶，而被之管弦，以为训戒，非特以魏晋之侈丽，梁陈之浮艳，而谓乐府也。故取其可悲可惧者著

于歌咏，凡十篇，名之正乐府。”这十篇的题目依次为《卒妻悲》《橡媪叹》《贪官怨》《农父谣》《路臣恨》《贱贡士》《颂夷臣》《惜义乌》《消虚器》《哀陇民》。这些诗广泛反映了社会黑暗的现实，关注民生疾苦，具有浓郁的生活气息和鲜明的时代特色，乃继元白《新乐府》之余绪的杰作，为唐乐府文学史画上了一个漂亮的句号。

杜甫新题乐府论析*

王　维（苏州，苏州大学文学院，215123）

摘　要：在杜甫创作的诸多乐府诗中，那些“即事名篇，无所依傍”的诗歌因崭新的形式引起广泛关注，被称作“新题乐府”。新题乐府由文人模拟前代乐府诗的创作方式案头创作而成，多采用乐府式诗题命名，内容或指论时事，或传达人生哲理，多不可和乐而歌。葛晓音先生认为杜甫有三十一首新题乐府，通过对杜甫诗歌的综合考述，笔者认为杜甫有七十三题可作新乐府解。这些诗歌对其后的诗人进行乐府诗创作影响深远，堪为中晚唐及后世“新乐府运动”的先导。

关键词：杜甫　新题乐府　新乐府

作者简介：王维，女，1991 年 2 月生，山东枣庄人，苏州大学文学院中国古代文学专业 2013 级硕士研究生。

在杜甫的诗歌中，有大量的“歌”“行”“引”“叹”等乐府体作品，其五言古诗 263 首，有 27 首为乐府体诗，而在其 141 首七言古诗中，乐府体诗多达 94 首，占七言古诗的 2/3。① 这些乐府体诗，从名目上看，大多并非是前代乐府中旧有之题，而是其“即事名篇”之作，许多学者把这部分作品称作“新题乐府”。那么，何谓新题乐府，其概念的实质内涵如何？其产生时间及特点如何？杜甫诗作中有哪些属于新题乐府？这些新题乐府和中晚唐时期的新乐府运动有着怎样的关系？应该说，这些都是杜甫诗歌研究，乃至中晚唐新乐府运动研究应当解决的非常重要的问题。本文试图

---

* 基金项目：国家社科基金项目“汉唐乐府诗学研究”（编号：14BZW029）的阶段性成果。

① 〔日〕松原朗：《杜甫歌行论诗考》，日本早稻田大学《中国文学研究》1982 年第 8 期。

就以上问题进行研讨，以期有补于相关领域研究的进一步深入，当否，亦望能得到高明指教。

一 关于“新题乐府”之称谓及其实质内涵

“新题乐府”一名最早见于元稹的《叙诗寄乐天书》，文曰：“其中有旨意可观而词近古往者，为古讽；意亦可观而流在乐府者，为乐讽；词虽近古而止于吟写性情者，为古体；词实乐流而止于模象物色者，为新题乐府；声势沿顺属对稳切者，为律诗。仍以七言、五言为两体。”① 这里，元稹对唐代的诗歌进行了分类，不仅指出晚唐时期仍有可配乐演唱的乐府诗存在，还给新题乐府做了注解，即新题乐府其词乃乐之流，内容上止于“模象物色”。

这些“新题乐府”在后世诗文集中也被称作“新乐府”。如宋代郭茂倩在辑录《乐府诗集》时，即专列出“新乐府辞”一类，其小序云，“新乐府者，皆唐世之新歌也，以其辞实乐府而未尝被于声，故曰‘新乐府’也。”② 点明新乐府为唐代新制，其辞是乐府体但又未曾配乐演唱的特点。又如清人陈田《明诗纪事》对乐府的创作方式进行总结说：“总而言之，制诗以协于乐，一也；采诗入乐，二也；古有此曲，倚其声为诗，三也；自制新曲，四也；拟古，五也；咏古题，六也；并杜陵之新乐府，七也。古乐府无出此七者也。”③ 以上文献说明，新乐府诗的创作起始于杜甫，且这种新乐府诗作和一般的自制新曲并不全同。这一现象，清人冯班《钝吟杂录》亦曾论及，其文曰：“杜子美创为新题乐府，至元白而盛，指论时事，颂美刺恶，合于诗人之旨，忠志远谋，方为百代鉴戒，诚杰作绝思也。李长吉歌诗，云韶工人皆取以协金石，杜陵诗史，不知当时何不采取。”④ 可见，冯班也认为新题乐府最初是由杜甫创制的，在元稹、白居易时期得到进一步发展繁盛，指出新

① 元稹：《元氏长庆集》第30卷，文渊阁《四库全书》，第1079册，上海古籍出版社，1987，第505页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》第90卷，中华书局，1979，第1262页。

③ 陈田：《明诗纪事》辛签第12卷，《续修四库全书》第1712册，上海古籍出版社，1995～2002，第123页。

④ 冯班：《钝吟杂录》第3卷，《笔记小说大观》第十七编，新兴书局，1983，第2265页。

题乐府诗作的突出特点在于，它不但在内容上以多写时事为主，而且，在其产生初期，以杜甫新题乐府为代表的此类诗作是并不曾为云韶乐工采以配乐的。

“新题乐府”，顾名思义，其本质自然属乐府诗范畴，且又有别于旧题乐府。胡震亨《唐音癸签》中说，“乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉魏以下、陈隋以上乐府古题，唐人所拟作也；新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也”①，指出新题乐府是唐代产生的，古乐府中所没有的新制乐府题诗。为与古乐府相区别，亦称其为“新乐府”。就其创作意旨，清人冯班概括说：“老杜创为新题，直指时事，如掣鲸鱼于碧海，一言一句，皆关世教。”② 冯班的这句评语，不仅进一步指出了新题乐府的创始者是杜甫，而且，还进一步说明了新乐府诗作内容上具有直指时事的特点，社会功能上具有世俗教化的引导作用。

既然“新题乐府”属于“乐府诗”范畴，那么，其形制、内容等方面，自然也会受到古题乐府诗的影响。在诗歌形式上，因乐府诗在发展演变过程中，不断吸取各朝代诗文之特点，固鲜有统一的样式或形式。至唐初，诗坛倡导律诗创作之后，乐府诗的创作也平添了律诗的某些特点，就此现象，清人陈田曾辨析说“若李杜歌行，不用声病者，自是古调。如沈佺期《卢家少妇》，今人以为律诗，唐乐府亦用律诗。”③ 在诗歌题目上，旧题乐府诗多选取首句前两字、前三字或以整首句子命题，或概括内容以作为标题，大多还连带有音乐性体式，如“歌”“行”“引”“怨”“叹”“吟”“曲”等。这些带有乐府诗表征的命题方式一直为后世乐府诗创作者所沿用，作为“集大成”诗人的杜甫，其乐府诗创作的命题方式自然也不例外。

内容方面，新题乐府作为“唐人新制”，多写唐代新事、时事。那么，旧题乐府情况如何呢？这可以从汉代乐府机构采集乐府民歌起初的功能上谈起，史载：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”④ 汉武帝时，采诗配

① 胡震亨：《唐音癸签》第 1 卷，文渊阁《四库全书》，第 1 页。

② 冯班：《钝吟杂录》第 3 卷，《笔记小说大观》第十七编，新兴书局，1983，第 2277 页。

③ 陈田：《明诗纪事》辛签第 12 卷，《续修四库全书》第 1712 册，上海古籍出版社，1995 ~ 2002，第 123 页。

④ 《汉书》第 30 卷，中州古籍出版社，1996，第 916 页。

乐，范围遍及赵、代、秦、楚等偏远之地，不失为观风俗薄厚、察政教得失的一种手段。南朝宋齐前后以“乐府”代称不同于“诗”的歌辞，后来人们把与诗形式相似却配乐演唱的作品称为“乐府”。虽则后世乐府诗的产生因作者、时代文化背景的不同，其音乐性时弱时强，但其创制之初因其现实主义创作方法而便于统治者由之“察政教得失”的原则应是一以贯之的。清人陈田说：“杜子美作新题乐府，此是乐府之变，盖汉人歌谣后，乐工采以入乐府，其词多歌当时事，如《上留田》、《霍家奴》、《罗敷行》之类是也。子美自咏唐时事以俟采诗者，异于古人而深得古人之理。”[①] 萧涤非先生亦曾说：“乐府多叙事，所谓‘缘事而发’，故具有社会性、故事性。”[②] 可见，作为乐府诗变体的新题乐府，在内容上以吟咏唐朝时事为主，上关国计民生，下忧黎民百姓。唐代元稹有所谓“词实乐流而止于模象物色者为新题乐府”[③] 的说法，这里所谓的“模象物色者”，同样也是在强调新题乐府诗“直指时事”的现实主义题材内容。

起始时的乐府诗，毫无疑问多是可以“播在金石”“协于律吕”的。魏晋南北朝时期，乐府与音乐渐趋分离，部分文人依据乐府原有之题开始进行案头创作。至隋唐，除郊庙、燕射歌辞外，出现大量对不同乐府诗题拟作的诗歌文本。古代学者即认为，乐府诗发展到唐代，已至诗乐完全分离的境地。如郭茂倩在收录新乐府辞时认为“其辞实乐府而未尝被于声”者为新乐府，明确指出新乐府并不入乐歌唱的特性。其后，清人汪师韩指出：“所谓乐府诗，古诗亦是，律诗亦是；……且七言古固从乐府出者也，汉代所传《大风歌》，谓之《三侯之章》；《垓下歌》谓之《力拔山操》，其他曰歌、曰行、曰操、曰辞，未有不可被之弦管者，至唐始有徒诗者耳。”[④] 汪氏认为，乐府诗至唐代，始不入乐。对此，其同时代学者冯班则认为：“乐府须伶人知音增损，然后合调。陈王、士衡多有佳篇，刘彦和以为‘无诏伶人，故事谢丝管。’则于时乐府，已有不可歌者矣。

---

① 陈田：《明诗纪事》辛签第12卷，《续修四库全书》第1712册，上海古籍出版社，1995～2002，第123页。

② 萧涤非：《萧涤非说乐府》，上海古籍出版社，2002，第143页。

③ 元稹：《元氏长庆集》第30卷，文渊阁《四库全书》，第1079册，上海古籍出版社，1987，第505页。

④ 汪师韩：《诗学纂文》，王夫之等：《清诗话》上册，上海古籍出版社，1978，第446页。

后代拟乐府，以代古词，亦同此例也。”[1] 在冯班看来，早在魏晋时期，乐府诗创作已有不可歌者，后世通过模拟创作的拟乐府，必然不能都入乐。

关于“新题乐府”的概念及其内涵问题，亦曾引起当今一些学者的关注和讨论。葛晓音先生《新乐府的缘起和界定》认为，新题乐府有广义和狭义之分，而所谓狭义的“新题乐府”，使用歌辞性的题目或者以三字题为主的汉乐府式标题，或在诗序中有希望采诗的说明，应是即事名篇或唐代出现的新题；内容以讽刺时事、伤民病痛为主，或通过对人事和风俗的批评总结出某种人生经验，概括某类社会现象；表现样式上以视点的第三人称化和场面的客体化为主，以第二人称和作者的议论慨叹为辅，作者的感慨应是针对时事而发，而非个人的咏怀述志。[2] 葛先生以上的这些梳理，可以说它们确也代表了新乐府诗歌的一般特点，对我们开展该问题的研究，确有很大的启发意义。但结合具体诗人诗作时，实际情况比以上梳理的情况要复杂丰富得多，如白居易的《秦中吟》并非新乐府。不仅如此，以上观点对新题乐府内容方面的限定，似乎也略嫌狭窄了些，如杜甫的《义鹘行》虽非刺时之作，亦是行体乐府。而尚丽新、王立增二位先生皆认为新题乐府实质上是一种“拟歌辞”，“虽未与音乐相配，却保留了音乐影响的痕迹”，“拟歌辞在形式上是对入乐歌辞的模仿，模仿是拟歌辞产生的最直接和最根本的原因”。[3] 王立增将这种不入乐的“拟歌辞”称作“乐府体”，并认为“拟歌辞”与前代歌辞具有传承关系，由实际演唱逐渐走向文人案头创作，并具有入乐期待性。[4] 笔者认为此种划分方法，既结合了乐府诗固有的音乐属性，又综合考虑到了诗题的传承与创新之处，类目更为清晰。但将乐府诗划分为入乐的乐府诗和不入乐的乐府体两大类，结合事实情况看，似乎亦有其不够严密的地方！因而，仍应持审慎严谨的态度，因后者不但包括旧题乐府诗，也包括自制题目的新题乐府诗，而新题乐府诗既然有入乐之期待性，亦或有入乐之可能。李长吉那些为云韶乐工们采以入乐的歌诗，起初是不是“拟歌辞”的“乐府体”呢？故而一些

---

① 冯班：《钝吟杂录》第3卷，《笔记小说大观》第十七编，台北新兴书局，1983，第2263页。

② 葛晓音：《新乐府的缘起和界定》，《中国社会科学》1995年第3期。

③ 尚丽新：《论新乐府的界定》，《云南艺术学院学报》2003年第1期。

④ 王立增：《唐代“乐府体”诗的体性界定》，《河北师范大学学报》2009年第3期。

具体细致的问题，仍应作深入考究。

综上来看，新题乐府是杜甫首创的一种有别于古乐府的诗歌形式，虽其创作旨归、作品内容、诗歌形式乃至诗题之命名等均缘自旧题乐府，拟歌辞之迹异常鲜明，但却多不曾入乐。其诗题多采用三字体式或使用“歌”“行”等歌辞性的题目，内容以歌咏时事、伤民病痛为主，模拟前代乐府诗创作方式由文人案头创作而成。作为乐府诗的变体，新题乐府在唐代展现了其蓬勃的生命活力，并在晚唐得到了更为广阔的发展。

二　杜甫的新题乐府

杜甫的五言古诗263首，具乐府诗体性题目的诗篇有20首；七言古诗141首，具乐府诗体性题目的作品有94首。葛晓音先生以三条标准定义狭义新乐府，认为杜诗中反映时事的新题乐府有《兵车行》《贫交行》《沙苑行》《哀王孙》《悲陈陶》《悲青坂》《哀江头》《塞芦子》《洗兵马》“三吏”“三别”《留花门》《大麦行》《光禄阪行》《苦战行》《去秋行》《冬狩行》《负薪行》《最能行》《折槛行》《虎牙行》《锦树行》《自平》《岁晏行》《客从》《蚕谷行》《白马》等31首。[①] 本文将综合参照学界对新题乐府特点的总结，对杜诗中的新题乐府再行界定，其具体情况可参见表1。

（一）五言古诗

表1　五言古诗

题　目	主要内容	备　注
前出塞（九首） 后出塞（五首）	《西京杂记》曰：“高帝戚夫人善鼓瑟击筑，妇人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》《入塞》《望归》之曲”②，由此可看出《出塞》曲汉高祖时已有	为乐府古题，非杜甫新创，非新题乐府
塞芦子	此杜氏筹边策也。盖为太原事急，边兵撤备而作，意豁然也③	

① 葛晓音：《论杜甫的新题乐府》，《社会科学战线》1996年第1期。

② 葛洪：《西京杂记》第1卷，吕壮译注，上海三联书店，2013，第14页。

③ 浦起龙：《读杜心解》卷一之一，中华书局，1961，第29页。

续表

<table>
<tr><th>题　目</th><th>主要内容</th><th>备　注</th></tr>
<tr><td>留花门</td><td>此当是乾元元年秋，宁国出塞后，回纥复遣骑入助，仍屯沙苑。公忧其绎骚无已，乃作是诗①</td><td rowspan="10">即事名篇，自创新题以记述时事，为新题乐府</td></tr>
<tr><td>新安吏</td><td rowspan="6">三吏兼问答叙事，三别则纯托为送者行者之词，并是古乐府化境。②“三吏”“三别”，皆少陵乐府③</td></tr>
<tr><td>石壕吏</td></tr>
<tr><td>潼关吏</td></tr>
<tr><td>新婚别</td></tr>
<tr><td>无家别</td></tr>
<tr><td>垂老别</td></tr>
<tr><td>白　马</td><td>诗歌由一伤马展开，推测战士及主将在战争中被杀，悲慨死非其命</td></tr>
<tr><td>客　从</td><td>以“泉客珠”寓言隐痛，民欲自诉而不敢显言也④</td></tr>
<tr><td>彭衙行</td><td>此五言乐府古诗，当作于至德二载（757）年秋。⑤ 诗人在安禄山攻陷潼关后，举家避难路过彭衙，受到孙宰的接待，作诗聊表谢意</td><td>追忆往事，抒发对友人的感激之情</td></tr>
<tr><td>义鹘行</td><td>此寓言诗，系唐肃宗乾元元年（758），杜甫在长安时所作。旨在赞美勇于除恶的义行。同时，诗中也“寓愤世之意于记异，且富真情实感”。此诗系“一首旨在抒愤的寓言诗”⑥</td><td>自创新题，宣扬社会道义，可作新题乐府解</td></tr>
<tr><td>画鹘行</td><td>题画。此诗从不能飞去言情，言有志不得伸</td><td>新题</td></tr>
<tr><td>夏日叹
夏夜叹</td><td>兵旅之后，必有凶年。继《三吏》《三别》而《二叹》作焉，良有以也⑦</td><td>即事名篇，哀民病痛，为新乐府</td></tr>
</table>

在这十七题五言古诗中，《出塞》记述因战征兵之事，述说对人民的同情。因九首之作做于天宝十一载，而五首之作做于天宝十四年安禄山叛乱前夕，时间有先后，故加前后以有所区别。但其非唐代新创诗题，不能作新题解。余则十五题，皆可视作新题乐府。其中《画鹘行》虽为行体乐

① 浦起龙：《读杜心解》卷一之二，中华书局，1961，第 51 页。
② 杨伦：《杜诗镜铨》，九柏山房藏书清乾隆五十七年版，第 5 卷，第 17 页。
③ 浦起龙：《读杜心解》卷一之二，中华书局，1961，第 52 页。
④ 浦起龙：《读杜心解》卷一之六，中华书局，1961，第 210 页。
⑤ 卢国琛：《杜甫诗醇》，浙江大学出版社，2006，第 71 页。
⑥ 卢国琛：《杜甫诗醇》，浙江大学出版社，2006，第 74 页。
⑦ 浦起龙：《读杜心解》卷一之二，中华书局，1961，第 58 页。

府，但为题画之作，非为有感而发，不作新题乐府解，因此，五言古诗中共十四题新乐府。

（二）七言古诗

杜甫七言古诗中，带有乐府诗体性题目之作有94首，数量过多，兹谨按类别予以罗列。

1. “歌”体乐府

杜甫七言歌体乐府共26题，可划分为五类：

（1）歌颂类。

《饮中八仙歌》歌颂了八位久负盛名的饮者，“似八章，仍是一章。格法古未曾有。……此格亦从季札观乐、杨欣论书，及诗之《柏梁台》体化出。”[①] 诗格为杜甫化用，因此不作新乐府解。

《戏作花卿歌》《荆南兵马使太常卿赵公大食刀歌》《越王楼歌》三首诗，诗人自命新题，采用歌行体的形式歌颂忠臣贤士；《魏将军歌》则仿乐府《丁督护歌》之体，以颂魏将军，“勉其一心奉主，万事为昭”[②]，欲与古人各自成一乐府也。此四题皆为新题乐府。

（2）描写抒情类。

《苏端薛复筵简薛华醉歌》《湖城东遇孟云卿复归刘景宅宿饮散因醉歌》《戏赠阌乡秦少公短歌》《阌乡姜七少府设鲙戏赠长歌》，此四题描述宴饮场景，抒发自己或惆怅或欢乐的情怀；《病后过王倚饮赠歌》对友人表达感激之情；《茅屋为秋风所破歌》《观打鱼歌》二诗描述现实生活。《乐游园[③]歌》此诗作于天宝十载杜甫在长安之时，“因游宴而发感慨也”[④]，由游宴联系到贵戚专宠，由个人身世之慨发展到时事之叹，足可见诗人“一饭不忘君恩”。此八首诗皆自选新题，抒发内心感慨，兼顾时事之忧，是为新题乐府。

《阆山歌》《阆水歌》这两首诗作于公元763年诗人于阆中为好友房琯扫墓之后。诗中描绘了阆山、阆水盛景，抒发不能归去的感慨，此二诗属

---

① 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第227页。

② 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第240页。

③ 乐游苑在京兆万年县南八里，亦曰乐游原。引自杨伦《杜诗镜铨》第2卷，九柏山房乾隆五十七年版，第1页。

④ 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第230页。

“模象物色”类，可视作新题乐府。

（3）题字题画应制类。

杜甫有许多诗虽使用乐府式诗题，但或以题字题画或以应制酬赠，非有感而发之作，不做乐府诗解。此类诗作有《奉先刘少府新画山水障歌》《天育骠图歌》《题李尊师松树障子歌》《戏韦偃为双松图歌》《题壁上韦偃画马歌》《戏题王宰画山水图歌》《姜楚公画角鹰歌》《李潮八分小篆歌》《徐卿二子歌》《醉时歌①》《玄都坛歌寄元逸人》共十一首。

2. “行”体乐府

“行”体类乐府，唐吴兢《乐府古题要解》将其归入“杂题”，郭茂倩在编纂《乐府诗集》时，尽管在燕射歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、相和六引、相和曲、相和歌辞诸调曲（平调、清调、瑟调、楚调），以及近代曲辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞、新乐府辞中，该类乐府歌诗均有或多或少的出现，但实质上也是将其视为“杂曲歌辞”的，这从《乐府诗集·杂曲歌辞》序文可以得到很好的说明。其云：“汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”② 其主要特点即在于“杂”。王灼《碧鸡漫志》卷一云，“古诗或名曰乐府，谓诗之可歌也。故乐府中有歌，有谣，有吟，有引，有行，有曲”。③ 指出“行”作为乐府体裁的一种，在“协声律，播金石”的情况下，亦可为“歌”、为“曲”。《郝氏续后汉书》一书，对“歌”“行”所表达的歌辞内容和歌辞表演形式进行了诠释，“‘歌’以咏其志，‘行’以行其志尔。”④ 以对此二者进行区分。王福利师对其表述曾作分析说明，指出此处之“行”，有两种理解：一是“身体力行”“行动”“行为”的意思，可视为对曲辞内容的一种理解，对作者、表演者情感表达取向的一种认定，意在强调“行”体乐府所写内容注重付诸实际行动的特点，因而文本带有强烈的叙事色彩；二是此处之“行”乃是一种特殊的歌唱行为方式，其与“歌”“曲”的涵义各自

---

① 原注“赠广文馆博士郑虔”，为酬赠诗。

② 郭茂倩：《乐府诗集》第61卷，中华书局，1979，第884页。

③ 岳珍：《碧鸡漫志校正》第1卷，巴蜀书社，2000，第1页。

④ 郝经：《郝氏续后汉书》，台湾商务印书馆，1986，第385册，第619页。

有别，即郑樵所说的“散歌谓之行，入乐谓之曲”。[1] 基于以上观点，再来考察杜诗中的行体乐府，便可一目了然了。该类乐府诗作，在前文讨论的“五言古诗”中已略有涉及，此处仅讨论其在杜甫“七言古诗”中的状况。杜甫七言行体乐府共52题53首，具体情况如表2所示。

（1）咏物类。

表2　咏物类

诗题名称	创作缘起或意旨
高都护骢马行	歌行体，咏马，寄托自己施展抱负的愿望
白丝行	咏白丝。“乐府体。比体也。…士守洁白，则不随人荣辱。”② “邵子湘云，得梁陈乐府之遗。”③ 托物言志
骢马行	歌行体。梁有《骢马》《骢马驱》，不做新题解
瘦马行	“是首乐府诗，作者借痛惜瘦马来表达自己被肃宗李亨委弃的悲伤感情和恳求复官为国报效的愿望”④
古柏行	比兴体。借咏古柏，赞诸葛亮，并抒发自己报国无门的愤慨
呀鹘行	咏病鹘，借以自喻
白凫行	“《白凫行》，贞苦节也。君子固穷，不变所守焉。”⑤ 托物言志
朱凤行	“《朱凤行》，闵穷黎也。达则兼善，欲泽民而止暴焉”⑥
李鄠县丈人胡马行	咏马，赞美胡马
海棕行	咏海棕
杜鹃行	“盖初至成都时泛咏杜鹃也。其云‘昔日蜀天子’一章，应是托物寓言，有感朝事而作”⑦
石笋行	“《石笋》《石犀》，为蜀郡淫雨江泛而作也。”⑧ 有学者认为此二首为刺时之作，“此诗特咏古迹。旧注谓托讽时事，殊可不必”⑨
石犀行	

① 王福利：《行体乐府四题》，《江海学刊》2014年第4期。

② 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第233页。

③ 杨伦：《杜诗镜铨》第2卷，九柏山房乾隆五十七年版，第3页。

④ 卢国琛：《杜甫诗醇》，浙江大学出版社，2006，第237页。

⑤ 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第328页。

⑥ 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第329页。

⑦ 仇兆鳌：《杜诗详注》第9卷，引自《四部精要》第11册，上海古籍出版社，1993，第542页。

⑧ 浦起龙：《读杜心解》卷二之二，中华书局，1961，第270、271页。

⑨ 杨伦：《杜诗镜铨》第7卷，九柏山房藏书清乾隆五十七年版，第24页。

续表

诗题名称	创作缘起或意旨
洗兵马	《杜诗详注》作“洗兵行”，谓“《杜臆》作‘行’旧作‘马’。”① “归题乃篇末一二句缴上起句，又谓之顾首，如《蜀道难》《古离别》《洗兵马行》是也。”② 此诗以暗喻的方式表达了对朝廷弊政的不满。后世蒋士铨有诗云“乐府应传洗兵马，夏官曾佐简车徒”③ 之句，当为新题乐府

综上所述，此十四题乐府诗中，《骢马行》非为杜甫新创，余则十三题，借模写物象抒发情感，皆为新乐府。

（2）述时类。

表 3　述时类

诗题名称	创作缘起或意旨
兵车行	为“明皇用兵吐蕃，民苦行役而作”④
沙苑行	记载禄山叛志已萌，明皇使总监事，驱归范阳之事，作者担忧此是豢虎而傅之翼也⑤
大麦行	作于西北党项羌族进犯梁州，吐蕃陷成、渭等州，成熟的麦子被胡羌抢走⑥之际
光禄阪行	记述因西川兵马使徐知道反叛而入梓州之事
苦战行	“朱鹤龄注：上元二年，段子璋反，陷遂州。马将军会兵攻之，为所败，死于遂州。…悲死事也。…惜其死狂贼，不得远建功业也”⑦
去秋行	以子璋被诛告诫叛将爱国
冬狩行	意欲描写“校猎之盛，思外清西戎，内匡王室”⑧
虎牙行	“值寒风猛烈而作，盖世乱民贫之叹也”⑨
岁晏行	“哀民之困于征敛也”，并指出“敛重由于军兴，军不息，则敛不轻”⑩

① 仇兆鳌：《杜诗详注》第 6 卷，《四部精要》第 11 册，上海古籍出版社，1993，第 474 页。

② 范梈：《木天禁语》，《丛书集成初编》本，商务印书馆，1939，第 6 页。

③ 蒋士铨：《忠雅堂文集》第 7 卷，《清代诗文集汇编》，第 356 册，上海古籍出版社，2009，第 523 页。

④ 杨伦：《杜诗镜铨》第 1 卷，九柏山房藏书清乾隆五十七年版，第 19 页。

⑤ 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第 241 页。

⑥ 李寿松、李翼云：《全杜诗新释》，中国书店，2002，第 714 页。

⑦ 浦起龙：《读杜心解》卷二之二，中华书局，1961，第 278 页。

⑧ 浦起龙：《读杜心解》卷二之二，中华书局，1961，第 285 页。

⑨ 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第 311 页。

⑩ 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第 324 页。

续表

诗题名称	创作缘起或意旨
蚕谷行	为“征戍数，农桑废”① 而作
负薪行、最能行	描述了夔州地区女子劳作男子经商的奇怪习俗
前苦寒行、后苦寒行	虽为乐府诗，但《苦寒行》这一诗题，魏晋时即有“魏太祖《苦寒行》‘北上太行山’云云，通篇写征人之苦”②。故非新题乐府
丽人行	曹子建《洛神赋》云“睹一丽人于岩之畔”③，“刘向《别录》有丽人歌赋，故甫因之作《丽人行》”④，故非新乐府
折槛行、锦树行	不满于朝廷贱儒术而贵军功之势，渴望以文治国，讽谏
今夕行	叙述在长安守岁时博塞为乐之事
渼陂行	描写了游览渼陂的情况

这十九题诗歌中，除前后《苦寒行》《丽人行》古有其题，非杜甫新创，余十六题诗作即事名篇，或记述时事，或描写时风，皆为新乐府。

（3）抒情类。

表4　抒情类

诗题名称	备　注
徒步归行	原注“赠李特进”，为酬赠诗，不作乐府解
逼侧行赠毕耀	“大旨只是伤贫”⑤
观公孙大娘弟子舞剑器行	咏李氏剑舞，思公孙；咏公孙而思先帝，以怀念先帝盛世慨叹当今衰落
天边行	久客思乡之作，抒发了由于战争而饱受苦难的人民的同情
忆昔行	回忆往事，抒发访隐之志
百忧集行	“此诗是总慨入蜀以来落寞之况”⑥
莫相疑行、赤霄行	慨叹世情，申明不争好恶之意
贫交行	传达贫而无友情的千古世态

① 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第312、324、328页。

② 黄叔琳：《文心雕龙辑注》第2卷，文渊阁《四库全书》，第1478册，上海古籍出版社，1987，第89页。

③ 曹植：《曹子建集》第3卷，文渊阁《四库全书》，第1063册，上海古籍出版社，1987，第271页。

④ 杜甫撰，蔡梦弼注《杜工部草堂诗笺》第4卷，《续修四库全书》，第1307册，上海古籍出版社，1995~2002，第44页。

⑤ 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第252页。

⑥ 浦起龙：《读杜心解》卷二之二，中华书局，1961，第272页。

续表

诗题名称	备　注
缚鸡行	表述“物自不齐，功无兼济，但所存无间，便大造同流”① 之理
醉歌行	原注“别从侄勤落第归”，为送别诗。且唐代张旭亦有《醉歌行》，非杜甫自创新题

这十一题诗歌中，《徒步归行》为酬赠诗，不作乐府诗解；《醉歌行》非为新题。余下九题，皆为抒发诗人内心情怀之作，均为新乐府。

（4）酬赠送别类。

这类诗歌为采用乐府诗的形式创作的赠别诗，不作乐府诗解。此类诗歌有《入奏行赠西山检察使窦侍御》《相从行赠严二别驾》《短歌行送祁录事归合州因寄苏使君》《严氏溪放歌行》《狂歌行赠四兄》《短歌行赠王郎司直》《惜别行送向卿进奉端午御衣之上都》《醉歌行赠公安颜十少府请顾八题壁》《惜别行宋刘仆射判官》共九题。

3. 其他

除“歌”“行”体乐府诗作外，《哀王孙》《哀江头》《悲青坂》《悲陈陶》四题，被收入《乐府诗集》。此外，尚有其他一些乐府诗体性诗作，及其虽无明显乐府诗体性征，但实可归入新题乐府的作品（见表5）。

表5　其他

题　名	内　容
秋雨叹（三首）	三叹皆寓言。首章，伤直言不申也。仇注：天宝十三载秋，大霖雨。房琯上言水灾，杨国忠使御史按之。次章，伤政府蒙蔽也。卢注：帝忧霖雨，国忠取禾之善者以献，曰：“雨虽多，不害稼。”是岁无敢言灾者。主听蒙而民病隐矣。三章，伤潦倒不振也。② 诗叙时景，伤民病痛，可作新题乐府解
哀王孙	天宝十五载六月九日，潼关失守，“甲午，将谋幸蜀，乃下诏亲征，仗下后，士庶恐骇，奔走于路。乙未，凌晨，自延秋门出，微雨沾湿，扈从惟宰相杨国忠韦见素、内侍高力士及太子、亲王，妃主、皇孙已下多从之不及。”③ 诗中抒发了对于国家及王孙遭遇的同情
悲陈陶	此诗当作于至德元载冬，叙述了官军陈陶大败之事，可补史之阙。
悲青坂	与《悲陈陶》为同一时期的作品，陈陶斜大败之后，官军又一次仓促出师，结果复败于青坂，两员大将也投降了敌人。一月之内，连遭两败，诗人对国运的忧虑益发严重

① 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第304页。

② 浦起龙：《读杜心解》卷二之一，中华书局，1961，第237、238页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第9卷，中华书局，1975，第232页。

续表

题　名	内　容
哀江头	作于至德二年（757）春，杜甫身陷长安时所作，记载了自己偷偷到曲江出游的所见所想。
自平	太一既平，朝廷不以为鉴，仍遣中诗攘利市舶而发。公意以太一之乱，仍蹈覆辙，后将复有滋扰激变之事。故以蛮豪易动，世封不朝惕之。① 忧时之作，可作新题乐府解。
枏树为风雨所拔叹	记述生活琐事，抒发个人感慨，是为新乐府。
桃竹杖引赠章留校	酬赠类。
丹青引赠曹将军霸	题画酬赠。

从表5可以看出，前六题即事名篇，记述时事；《枏树为风雨所拔叹》抒发个人慨叹，皆可视为新乐府。后二题为酬赠之作，不作乐府解。

综上所述，笔者认为杜甫的新题乐府，在葛晓音先生提出的31题基础上，可再加入《夏日叹》《夏夜叹》《魏将军歌》《缚鸡行》《秋雨叹》《义鹘行》《乐游园歌》《阆山歌》《阆水歌》《白丝行》《瘦马行》《白凫行》《朱凤行》《杜鹃行》《今夕行》《渼陂行》《苦战行》等42题，杜诗中新乐府诗共73题。

郑樵言："遗声者，逸诗之流也。"②"盖以逸诗喻新题乐府之未尝被管弦者，欲俟后人之取而谱之"③，并辑录了唐代出现的新题乐府，其中《兵车行》《魏将军歌》列入"征戍"类，"三别"附于"别离迎客"类，《哀王孙》《哀江头》《悲陈陶》《悲青坂》列入"怨思"类，《乐游苑歌》附于"宫苑楼台门阙"类，《光禄阪行》《沙苑行》列入"道路"类，《夏日叹》《秋雨叹》列入"时景"类，《阆山歌》《阆水歌》《渼陂行》附于"山水登临泛渡"类，《义鹘行》《杜鹃行》《白凫行》列入"鸟兽"类，亦可佐证这些诗皆应为新题乐府。

---

① 浦起龙：《读杜心解》卷二之三，中华书局，1961，第313页。

② 郑樵：《通志略》乐一，《四部精要》第17册，上海古籍出版社，1993，第664页。

③ 《续通志》第127卷《乐略一》，浙江古籍出版社，2000，志2027中栏。

三　杜甫新题乐府创作的意义

从诗歌发展史的角度看，杜甫的新题乐府诗创作主要有以下几个方面的意义。首先，它们的出现，极大地丰富了乐府诗的创作形式。乐府诗发展到一定的阶段，在创作上形成了基本稳定的格式，至杜甫创制新题乐府，便使乐府诗的创作有了新的变通空间。清人陈田在其《明诗纪事》中将“杜陵之新乐府”作为“古乐府”七种之一，即可看出该种创作方式在乐府诗发展历史上是有着里程碑意义的，它不但进一步丰富了乐府诗的创作方式，也对后人进行新题乐府诗的创作产生了重要的启发意义。

其次，杜甫的新题乐府继承了汉魏乐府诗题材内容的优良传统，在当时的诗坛开辟了乐府诗创作的新方向。汉魏以后，诗人们在创作乐府时，虽说多沿袭古题、旧题，但在表现题材上与古乐府反映现实生活、描写民生疾苦的创作精神却渐行渐远。[①] 代之而起的是六朝形式主义之风的兴盛，长此以往，乐府诗将失去其特色而渐趋衰竭。因而，杜甫新题乐府创作的出现，无异于乐府诗发展史上的一场变革。这种新变一改南北朝乐府浮华奢靡之风气，给诗坛带来了新的活力。该类乐府诗作，由诗家自制新题，既即事名篇又隐含美刺，不但还原了可以通过乐府诗“察政教得失”的社会功能，而且还将乐府诗创作重又引入了它本真的题材内容方向，而在当时的诗坛，则无疑是一个全新的视域和方向。

再次，杜甫的新题乐府诗创作为元白新乐府运动打下了基础。杜甫开创的新题乐府，后经元稹、白居易等人的发展，拥有了更为广泛的影响力，清人陈田曾总结说：“杜子美作新题乐府，此是乐府之变……元白以后，此体纷纷而作。”[②] 冯班也曾云：“杜子美创为新题乐府，至元白而盛，指论时事，颂美刺恶，合于诗人之旨，忠志远谋，方为百代鉴成，诚杰作绝思也。”[③] 都指明新题乐府在元、白之后出现了兴盛的局面，得到了广泛的发展，这和二人倡导“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的新乐府运动应有直接关系。

① 刘清华：《杜甫新题乐府对古乐府的继承和创新》，《甘肃社会科学》2005 年第 2 期。

② 陈田：《明诗纪事》辛签第 12 卷，第 1712 册，上海古籍出版社，1995～2002，第 123 页。

③ 冯班：《钝吟杂录》第 3 卷，《笔记小说大观》第十七编，台北新兴书局，1983，第 2265 页。

弘历早期乐府诗创作及乐府诗观

吴　蔚（北京，北京联合大学应用文理学院，100191）

摘　要：弘历《乐善堂全集定本》收录拟乐府诗作一百余首。这些诗歌的主要内容为：反映皇子读书、打猎、游历生活，并通过对历史的回顾与思索，以史为鉴，反思成败兴衰得失，主张统治者加强中央集权，任用忠臣，远离奸佞；关心民风、民俗、民情，歌颂升平的同时，也关心下层百姓的疾苦，较大限度地表达了一位皇子的民本思想；反对求仙问道，批判迷信思想，否定出世隐居；表现女性的愁思和对弱者的同情。其中反映了弘历早期的乐府诗观：借古题而抒胸臆，新乐府"即事咏怀，不拘成格"，歌行体推崇杜甫、白居易的新乐府写法。

关键词：乐府　弘历　《乐善堂全集》

作者简介：吴蔚（1972～），女，湖南长沙人，文学博士，北京联合大学应用文理学院副教授，主要研究方向文学批评史。著有《唐代诗歌与东都洛阳》等。

爱新觉罗·弘历即乾隆皇帝一生作诗无数，御制诗数量惊人。笔者偶然翻阅这些诗作，发现弘历御极之前创作了一百多首拟乐府诗收录于《乐善堂全集》，而之后的《御制诗集》中乐府诗的比例则骤然减少。由此产生疑问：弘历早期的乐府诗创作情况如何？当时他具有怎样的乐府诗观？这种观点与清初的乐府诗论有何关联？对乾隆的研究过去多在史学方面，近年已出现了研究乾隆文学思想的博士论文[①]。但对于乾隆早期的文学创作和文学思想并未有人涉猎。故而尝试以《乐善堂全集定本》为中心，从

① 李靓：《乾隆文学思想研究——以"醇雅"为中心》，中央民族大学博士论文，2014。

乐府诗的角度做一些尝试。

一　弘历早期乐府诗概貌

乾隆二年（1737），弘历命大臣整理其皇子时期的诗文刊刻为《乐善堂全集》。本文根据《清高宗御制诗文全集》① 所收录的《乐善堂全集定本》，统计得古体诗 296 题，今体诗 262 题。其中乐府古题 25，明确以“拟乐府”为题或以曲、歌、行、吟、谣等乐府诗常见类名作为题目的有 61 题。这一共 86 题有 84 题为古体诗，占古体诗总数的 28.4%。还有不少虽然没有以乐府类名命名，但以《乐府诗集》中常见的三字为题，体式也具备乐府诗特征的还有很多。如果把这部分诗歌加入的话，比例会更高。

从弘历所创作的乐府旧题诗歌及对应《乐府诗集》中曲调类别情况来看，情况见表 1。

表 1　《乐善堂全集定本》乐府诗一览表

序号	诗题	卷　号	所属曲调	统计
1	有所思	卷二十一	鼓吹曲辞 汉铙歌	1
2	关山月	卷十八/卷五	横吹曲词 汉横吹曲	2
3	凉州词	卷二十七	近代曲辞	1
4	采芝词自题照	卷二十	琴曲歌辞（采芝操变体）	1
5	神弦曲	卷十八	清商曲辞 吴声歌曲	3
6	七夕词/七夕篇	卷二十、卷二十二	清商曲辞 吴声歌曲	
7	班婕妤/冯婕妤	卷十八	相和歌辞 楚调曲（婕妤怨衍生曲名）	5
8	猛虎行	卷十七	相和歌辞 平调曲	
9	从军行	卷二十五	相和歌辞 平调曲	
10	陌上桑	卷二十二	相和歌辞 相和曲	
11	织锦词	卷十八	新乐府辞　乐府杂题	5
13	烧香曲	卷十五	新乐府辞　乐府杂题	
14	野田行	卷二十	新乐府辞　乐府杂题	
15	青青水中蒲三首	卷二十	新乐府辞　乐府杂题	
16	寄衣曲	卷二十二	新乐府辞　乐府杂题	

① （清）弘历：《清高宗御制诗文全集》，海南出版社影印故宫珍本丛刊，2000。以下均出此本。

续表

序号	诗题	卷　号	所属曲调	统计
17	李夫人歌	卷十八	杂歌谣词 歌词	1
18	秋夜词	卷十八	杂曲歌词（秋夜曲、秋夜长衍生曲名）	6
19	壮士行	卷十八	杂曲歌辞	
20	神仙曲	卷十九	杂曲歌辞	
21	少年行	卷二十一	杂曲歌辞	
22	鸣雁行	卷二十二	杂曲歌辞	
23	云台歌	卷二十一	杂曲歌辞　（陵云台衍生曲名）	
小计				25 曲目

二十五个曲名，基本上没有重题的作品，但所属的类别集中在杂曲歌辞、新乐府辞和相和歌辞三类。如果把清商曲辞也归到相和歌词，那这个趋势就更加明显[①]。杂曲歌辞大多数为文人模仿通俗歌曲的案头之作；相和歌辞为丝竹伴奏的通俗乐曲；新乐府辞是不入乐的，合事而作，自制新题，但体式上与相和、清商、杂曲相近。说明弘历的拟乐府诗创作比较偏爱相和、清商、杂曲三类曲调。这几类曲调都曾经是流行通俗歌曲，为何会得到身为皇子的弘历之青睐？原因可能有这样几方面。第一，相和、杂曲、清商虽然在很长的历史时期内评价一直不高，但随着时代的发展，逐渐雅化，至唐宋文人已经开始给予较高的评价，明清时期获得了广泛的重视和好评，取得和以往相比不一般的历史地位，弘历处在这样的时代文化氛围中，不可能不受到影响。第二，这部诗集创作于弘历 24 岁以前，尚未登上帝位，年轻的皇子对婉约的声情之作表现出一定的喜好也符合年龄特征。这恰好可以解释，为什么到了《御制诗集》中，这类作品骤然减少的原因，处于帝王之尊，自然不便于抒写这类题材。第三，杂曲与音乐关系疏远，新乐府甚至可以说没有实质性的关系。清代初年以冯班《古今乐府论》为代表的乐府诗观“解构了乐府词与乐的关系，使人对音乐的追怀彻底断念”[②]。弘历的喜好与清初以来的这种倾向应有很大关联。

① 王运熙《乐府诗述论》：“我认为清商三调与相和曲同是以丝竹伴奏、比较轻松通俗的乐曲，三调是汉代相合旧歌滋生出来的新的曲调，但仍属于相和歌范围。”上海古籍出版社，2014，第 352 页。

② 蒋寅：《冯班与清代乐府观念的转向》，《文艺研究》2007 年第 8 期。

弘历明确以“拟乐府”为题的诗歌有：《帝京岁暮八咏拟乐府》（卷十七）、《㔉租乐拟乐府》（卷十四）、《拟杜工部东邻枣树歌》（卷十六）、《拟杜工部洗兵马行》（卷十七）。古代诗人中，他最推崇的就是杜甫，其次是白居易。两首拟杜工部的作品也反映了这种喜好，同时也再次说明他对具有现实主义精神的新题乐府兴趣浓厚。这种兴趣一直到他晚年仍旧有所保留，在他六十岁左右，还写下了一首《用白居易效新乐府成五十章》[1]可以作为明证。

另外，《乐善堂全集定本》中还有大量的以歌、行、吟、谣、曲、词等为类名的诗歌，主要情况见表2。

表2 《乐善堂全集定本》新乐府一览表

序　号	诗　题	卷　号	序　号	诗　题	卷　号
1	十宫词	卷二十七	20	白马行	卷十五
2	换烛词	卷十七	21	望雪行	卷十五
3	啬夫词	卷二十一	22	冱寒行	卷十五
4	剪烛词	卷十五	23	櫂歌行	卷十八
5	公莫舞歌	卷十四	24	射雉行	卷十九
6	铜鼓歌	卷十四	25	侠烈行	卷十九
7	拥炉读书歌	卷十四	26	缚鸡行	卷二十
8	暖研歌	卷十四	27	姑息行	卷二十
9	翠云砚歌	卷十五	28	丰碑行	卷二十
10	驯象歌	卷十五	29	饥鹤行	卷二十
11	德州寺古鼎歌	卷十五	30	废宅行	卷二十一
12	大理石床歌	卷十六	31	有初行	卷二十一
13	玉带生歌	卷十七	32	封鲊行	卷二十二
14	雉媒歌	卷十九	33	细柳营行	卷二十二
15	鹤媒歌	卷十九	34	鹤唳行	卷二十二
16	伐枣歌	卷二十	35	折槛行	卷二十二
17	城门歌	卷二十一	36	招鹤行	卷二十二
18	瀚海石子歌	卷二十一	37	芝兰曲	卷十四
19	骢马御史歌	卷二十二	38	虞美人曲	卷十八

① 乾隆：《御制诗集》四集，第44卷。

续表

序　号	诗　题	卷　号	序　号	诗　题	卷　号
39	寄衣曲	卷二十一	48	屏风谣	卷十五
40	暮春曲	卷二十	49	素儿谣	卷十五
41	仲秋曲	卷二十一	50	学仙谣	卷十九
42	村赛曲	卷二十一	51	雁奴谣	卷二十
43	放灯曲	卷二十二	52	蜡珠谣	卷二十一
44	金笼鹦鹉曲	卷二十二	53	熏香谣	卷二十二
45	西山下故宫曲	卷二十二	54	萫簪吟	卷十六
46	江皋曲	卷二十二	55	相马吟	卷十七
47	闻鸡起舞曲	卷二十二	56	静夜吟	卷十八

这些诗歌制新题、写时事，可视为弘历的新题乐府诗，一共56个新题。加上题为“拟乐府”的一共60题。这些诗歌全都列在古体诗的类别中，从体制上看，大概分为以《十宫词》《仲秋曲》为代表的七言古诗22首，以《相马吟》为代表的五言古诗5首，《萫簪吟》《素儿谣》为代表的杂言古诗7首，以《铜鼓歌》《伐枣歌》为代表的歌行体26首。这里的歌行体采用的是“大歌行体”的概念，凡是以“歌”“行”“吟”为题的诗歌基本确立为歌行体，但排除了其中的五言诗。这些诗歌通常篇幅相对较长，像《德州寺古鼎歌》28句，最长的《铜鼓歌》达到48句，336字；同时，平仄、声律比较自由，较少一韵到底，换韵较多；句式以七言为主，中间杂以三言、五言、九言等。如：《伐枣歌》七言十四句，换二韵；《櫂歌行》为七、五、三杂言，换四次韵，有平声韵和上声韵；《姑息行》为七、三杂言，二句一换韵，《铜鼓歌》为七言长诗，每句押韵，押平声韵，换韵四次。而以“曲”“谣”“词”命名的几首诗则比较短小，通常都在十句以下，如《虞美人曲》，而最短的《芝兰曲》一共只有14个字。

二　弘历早期乐府诗思想内容

弘历自幼聪慧，深得雍正和康熙的喜爱。雍正早已有意让其继承大统，但鉴于康熙晚年储位之争带来祸端，执意不立太子，而是秘密建储，将弘历的名字封缄藏在“正大光明”匾额之后。他对弘历管教很严格，虽然儿子已经成年，并已被封为亲王，也不让其拥有独立的王府，故而弘历

一直居住于宫中。如果他的生活仅限于此，那他的诗歌必然与宫廷诗没有太大区别，也没有太大的意义和价值。事实上，弘历也还是有很多机会走出宫廷，接触社会，甚至了解下层百姓。从他这一时期的其他诗歌即可看出他的活动范围：他爱好骑马打猎，《辛亥九月出南苑行围以穑事未竣不果猎而还》（卷二十四）、《西厂习射即事》（卷二十三）、《春日雨后海子外行围》（卷二十三）等诗歌记载了打猎活动；他流连山水名胜，写下了《万寿寺方丈小憩》（卷三十）、《燕山八景诗》（卷二十四）、《秋日过广通寺》（卷二十二）、《法海寺题壁》（卷二十一）；他还代替父皇去盛京祭祖有《清明日奉命祭景陵感成五律》（卷三十）；还有《青云店民家见梁上双燕偶兴》（卷二十三）、《南红门捕鱼》（卷二十一）记载了他和平民百姓的接触。

弘历的新题乐府诗主要内容分为六大类，包括咏史类 14 首，咏物类 25 首（咏史兼咏物类 2 首），宫廷生活 4 首，民风民俗民情 7 首，写景 5 首，边塞或游子思妇主题 4 首。从分布的情况看，咏物诗比较多，大多是咏宫廷器物；其次是咏史类；再次是民风民俗民情的诗歌。旧题乐府诗虽然题材受一定限制，但也在一定程度上反映了他的思想。综合起来考察，弘历乐府诗的思想内容，主要包括以下几个方面。

第一，反映皇子的读书、打猎、游历生活，并通过对历史的回顾与思索，以史为鉴，反思成败兴衰得失，主张统治者加强中央集权，任用忠臣，远离奸佞。

《乐善堂全集定本》中有很多诗歌都反映了他在宫中读书、生活、思索，所见、所闻、所感。“我有会心非独乐，常思衣被天下大小无号寒”[①]，是由自己拥炉读书想到“独乐乐不如众乐乐”；《暖研歌》取材于冬日读书时暖研之法；《翠云砚歌》所咏之物为“波收浪卷滩石出，高低列翠如云烟”的翠云砚。宫中几乎每一个物件，屏风、素几、蜡烛、熏香、石床、玉带，都成为他歌咏的对象。但总的说来这类咏物诗思想性不强。

比较有价值的是他的咏史诗。这类诗主要关注的对象是帝王将相，包括对正面历史形象如汉文帝、诸葛亮等的歌颂，也有对有过失的负面历史形象如唐明皇、唐德宗等进行评判，还有咏史与咏物相结合的。其内容大多围绕历史兴亡、成败得失，表现了身为皇子治国理政思想的逐渐形成。

① （清）弘历：《拥炉读书歌》，《乐善堂全集定本》第 14 卷。

《姑息行》回顾了唐明皇、唐代宗、唐德宗姑息迁就节度使，形成藩镇割据局面，一而再，再而三造成国家的祸乱，说明姑息的严重后果。诗歌以“君不见，明皇开边用边将，禄山秉钺临牙帐”开头，最后感叹“呜呼姑息真无济，令人却意贞观世”。《有初行》诗云：“君不见，晋武曾焚雉头裘，平吴还驾羊车游。又不见，明皇珠玉焚前殿，太真宠胜长夜宴。人心靡不有其初，几见历久常不渝。”历代的这些荒淫的帝王都不是一开始就不英明，都有其初心，但又有几人能够矢志不渝，不改初心呢？

咏史与咏物结合的诗歌是比较有特点的一类。通过外出巡游所引发历史的思索，较为深刻。《丰碑行》所咏之史事来自于一片丰碑林。一个秋日傍晚，诗人驱车经过古道，偶然发现路边草丛中有一片稠密的丰碑林，如同插笏一般，于是产生了浓厚的兴趣。在村民的指点下，才求得丰碑中史实。原来是明代一位作威作福的大臣，“司礼还兼御马圈，秉笔曾标封事题”。没想到死后养子连坟都不扫，“当时威燄剧熏人，只今草掩流萤乱”。于是诗人心生感慨：“我闻此语识兴亡，秦汉唐宋皆殷监。私暱何曾念履霜，窃权顿令愁飞霰。勒石犹夸爵里高，千年青石谁能逃？”

第二，关心民风、民俗、民情，记载京城和乡间风俗，关心农事，歌颂升平的同时，也关心下层百姓的疾苦，较大限度地表达了一个皇子和未来君王的民本思想。

反映民风民俗民情的诗歌是弘历早期诗歌中最为难能可贵的，也是最具有新乐府特征，现实主义精神的诗歌。《伐枣歌》采取第一人称的方式，记叙了诗人与伐枣树的老人之间的一段对话：

> 老翁持斧林中过，伐取供人轮与轲。我游枣林惜生意，谓翁计拙如之何？轮菌枝茂叶婆娑，结实应比寻常多。年年求成但卖枣，管足朝餐与晚醛。何忍急取眼前利，坐令大树投斧柯。老翁揖谢言难采，低价还愁人不买。纵令留树计久长，只今枵腹谁能待。
>
> ——《伐枣歌》

年轻的弘历不明白为什么老翁要伐枣而不卖枣，并且用嘲笑的口吻，嗔怪对方“何忍急取眼前利”。老翁的回答却让人感到十分沉重，因为“低价还愁人不买”，且辘辘饥肠谁又能等待呢？此诗让人读后联想到杜甫的“三吏”“三别”或白居易的《卖炭翁》，其思想境界在他的新乐府诗作中属于上乘。

《帝京岁暮八咏拟乐府》以写实笔法以不拘成格的形式写京城过年的习俗，包括《腊八粥》《祭灶》《立天灯》《贴门神》《馈岁》《供天地》《煴岁》《守岁》八篇。从写作内容来看，这些年俗并非皇家满人年俗，而以是皇子的身份刻画京城普通百姓汉人风俗。如《煴岁》写道："地炉燃松枝，续续烟火起。暖气满户庭，煴岁今宵是。岂云借其暖，讵为闻其香。但愿一家人，和气致千祥。东邻拨新灰，西邻烧硬灰。烟熏霭如雾，自夜达明旦。明旦天未明，三五灿束星。贺年人必至，喜气迎新正。"诗中生动再现了过年时节家家户户烧松枝煴岁拜年的习俗。而《腊八粥》一诗则在写完殷实人家煮食腊八粥的同时，还写道："贫家不似富家美。华屋雕盘肉侑餐，茅檐一碗充肠耳。充肠饱腹却安然。人人争道新年迩。"在过年的欢乐之中同时不忘贫穷人家的疾苦，足以见弘历的胸怀。但与杜甫"安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜"相比，一句"充肠饱腹却安然"却显现出他的局限性，这也是由他所处的地位决定的。这种局限在《斶租乐拟乐府》《拟杜工部东邻枣树歌》等诗歌中表现得更为明显。

第三，反对求仙问道，批判迷信思想，否定出世隐居。

弘历对待道教一向持反对态度，登基以后的第一件事就是把宫里的道士赶走。而雍正皇帝却私下相信道教，被认为是因为服食丹药而死。弘历在早期的诗歌中就已经表现出这种思想。例如：《神弦曲》从题名看应为祭神曲。唐代李贺的此题诗歌整个气氛是充满魑魅魍魉之鬼怪色彩。弘历的同题诗描绘了祭神的场面，"纸钱飘风神欲下，神不能言巫代语。椎牛刳豚汝莫后，疾病销除还福汝"。但诗歌最后表示，巫师并没有治好村民的病，却仍旧到处行骗，"今日西村病者死，明朝更向东村来"。此诗主题具有反讽的意味，讽刺巫师借神仙的名义并不能消灾除病，成了到处诳人的骗子。

第四，表现女性的愁思和对弱者的同情。

弘历拟作中仍有大量写闺中女子幽怨之情的作品，类似对于江南少妇（《櫂歌行》）和虞姬（《虞美人曲》）进行歌咏的诗歌与古乐府清商曲辞十分类似。而在一些咏动物的诗歌中却以更为婉转的手法表现对弱者的同情。如咏鹤、咏雉、咏雁、咏鸡等作品《鹤唳行》《鹤媒歌》《雉媒歌》《雁奴谣》《缚鸡行》等。这些诗歌往往以动物喻人，虽为虚构，但颇能反映人情世态，感人至深。

三 弘历早期乐府诗观

作为一代帝王，弘历的乐府诗观比他本人的创作可能更引人关注。他也许不是一位上品的诗人，但他的诗观却能够反映当时时代的主流风气，并有可能反过来影响诗坛。纵观《乐善堂全集定本》中的乐府诗，我们认为弘历早期的乐府诗观主要包括以下三方面。

（一）乐府旧题：借古题而抒胸臆

乐府诗有一定的体式，包括剧语、乐语、套语、构件、句度、声律等要素。弘历的乐府诗在对白、动作、套语的运用、固定言说方式等方面都鲜明地保留了乐府诗的特点。但在思想内容上，其乐府诗作却往往是借古题而抒胸臆。考察其古题乐府诗，其中一些还是基本遵循了本事，取材、主题也基本和本事一致，如《寄衣曲》《鸣雁行》《从军行》《青青水中蒲》等。另外有一些诗歌取材本事，但表现的主题却往往与本事有一定差别如：

《猛虎行》:《乐府解题》曰:“晋陆机云‘渴不饮盗泉水’，言从远役，犹耿介，不以艰险改节也。”① 后人有的写客行，写功业未建的苦闷，或以猛虎喻苛政。弘历写的却是将军入山猎虎，老虎及三子被擒，“乞生也向人垂首，昔日威风今何有”。表现了诗人的英勇豪迈气概。虽然写虎却与本事完全不同。

《陌上桑》：乐府本事是歌颂罗敷。弘历诗跟本事无关，只是一首普通的表现女子思念丈夫之情的乐府诗，带有南朝民歌的幽怨之情。

> 离离陌上桑，桑叶初染绿。郎在姑苏城，妾在大堤曲，相隔迢迢如万里，大堤秋 风芙蓉紫。风光春去复秋来，可怜郎心不可恃。郎心风中烛，妾志水中石。愿做白马遂君行，天宇寥寥觅无迹。

《班婕妤》：弘历诗用乐府题本事，但有新意。诗序曰：“婕妤辞辇后废处长信宫，盖古贞女之流。唐人诸作皆比之怨女思妇，夫忧愁幽思则有之。而借问承恩者双蛾几许长，又何以云乎？”弘历认为班婕妤不是怨女

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第462页。

思妇，而是贞女。“妾居长信犹金门，妾生一日皆君恩。君王安乐妾愿毕，区区辞辇安足论。千秋万岁长如此，莫中批香博士言”。诗中的班婕妤是个令人尊敬的女性形象。更有意思的是另一首《冯婕好》显然是弘历杜撰出来的：

> 上林虎圈双门开，奔熊正对官家来。弱支胆敌千夫勇，当前独立同侪惊。上心喜，始识婕好真爱己。得宠不如失宠安，惧心才定妒心起。君不见，呼天谁白中山冤，致使人传大内言。

弘历虚构了一个冯婕好，但冯婕好也和班婕好一样失宠，而此时发生了一件意想不到的事情，上林苑的熊不小心跑出来了，正在千钧一发之际，冯婕好以弱小的身体当前独立，力敌千夫之勇。诗中略去了熊被制服的过程，而重点放在皇帝身上：他从这样的举动发现婕好是真正爱自己的人，于是心生欢喜。此时，一旁受宠的妃子看不过去了，得宠的倒不如失宠的心安，刚刚受惊的心才平复，又生起妒意。最后的呼告说过去对于婕好的传言都是讹传，以告诉大家婕好失宠而非怨妇。冯婕好恐怕是弘历心中理想的妃子形象。

总的看来，弘历早期的乐府诗保持了与乐府原题的关联，维持了乐府诗的传统，但是在写作过程中又能不拘泥于本题，表达自己的观点，甚至抛开本事的核心内容，抒发自己的情感。

（二）新乐府：“即事咏怀，不拘成格”

弘历在《帝京岁暮八咏拟乐府》序言中说：“韶景丽万物以蕃鲜，犹少苏家三首芳辞；申八咏而点窜，非同王氏七人。虽即事以咏怀，逊缘情而绮丽。不拘成格各赋一章。”他明确表示这八首诗歌为“即事咏怀”的新乐府，在写法上却“不拘成格”。

他创制的近60个新题本身就是创新的表现。新题乐府有些在题名上就已经不同以往。除了常见的三字题外，《玉带生歌》《德州寺古鼎歌》《西山下故宫曲》这样四字、五字、六字的题目都出现了，这些题目除去类名与一般古体诗无异。乐府诗题多为名词或名词词组，即使动词也是类似“从军行”“鸡鸣”等动宾结构或主谓结构，《姑息行》题名直接用动词命名，且“姑息”二字已经带有主题倾向，议论色彩很强，更不同于一般的乐府题名。《有初行》的“有初”二字是节录了“人心靡不有其初”一句

中的词语，类似于科举考试中的截搭题，也是为了旗帜鲜明地表明作者的主旨。在体制上也有诸多创新。《帝京岁暮八咏拟乐府》由八首诗形成组诗，但体制却不尽相同，这种组合方式也较少见。有的为七言古体，有的七、五杂言，有的为一首七言诗加上一首五言诗；短的五六十字，长的近百字；押韵有以平声为主，也有以去声、入声为主的，或是频繁换韵。八首诗中除了偶尔出现的重复呼告语与一般的古体诗几乎没有太大的区别。

考清前期文人乐府观，这种“不拘成格”的思想并不鲜见。明末清初方以智在《乐府长短歌行》中说：“余每咏乐府古辞，发悲怨于屈诘参差之余，若有所讽，若无所指，可以放言无稽。故依其句读，而行己意焉。”① 陈僖《拟乐府题辞》也云：“今之拟乐府者……去古制作愈远也。虽然古人词章因時、因地、因遇各写其实，即词以立名；今之制作家因时、因地、因遇，则拟其体，正不必拟其义，拟其词矣。《易》曰：拟议以成其变化日新之谓盛德，拟乐府之谓也哉。”② 拟乐府诗只需“拟其句读，而行己意”，“拟其体，不拟其义，拟其词”，这是当时的一种普遍看法。弘历的“不拘成格”虽然没有说得那样明确，但实际创作中大体如此，甚至连“拟其体”也有突破。

（三）歌行体：推崇杜甫、白居易新乐府的写法

歌行体在《乐善堂全集定本》拟乐府诗中占多数，但这里的歌行体只是大歌行的概念，而非《春江花月夜》《长恨歌》《琵琶行》一类声情婉转的七言歌行，更不是“梅村体”。就如他自己所说“虽即事以咏怀，逊缘情而绮丽”，他的新题乐府虽是即事名篇，但没有七言歌行体的那种缘情、绮丽的色彩。从整体来看，这些歌行体诗歌更接近杜甫的《茅屋为秋风所破歌》、白居易的《卖炭翁》七言古诗质朴的写法。从篇幅上不像后来的所称为“七言歌行”的诗歌那么长，多为中等长度，二十句左右，甚至有短至十句的。从格律上来看，一般都不用律句，多为古拙的拗句，用韵也无拘束。而人物对话形式，杂以抒情和议论都和杜甫、白居易的新题乐府相似。诗歌整体的风格是质朴而古拙的，质朴者类白居易，古拙者类杜甫。

---

① （清）方以智：《方子流寓草》明末刻本，第1卷。

② （清）陈僖：《燕山草堂集》清康熙刻本，第4卷。

这一点上弘历和他的祖父康熙皇帝似有不同之处。康熙曾在《乐府说》中道："乐府之名，昉于汉武帝，然不自汉始也……及唐人多仿其音节而为之。至白居易则自制数十篇新乐府以讽喻当时。韩愈制琴操十章，杜甫亦以时事为乐府体。此则源流之大概也。后之人由流以溯源，师汉魏淳古简淡之义，以求合乎诗人温柔敦厚之旨，于古义有当与！"① 康熙的乐府观显然是尊汉魏而不尊唐的。他的《御选唐诗》就不选白居易的新乐府诸作以及杜甫的《三吏》《三别》，政治讽刺偏于激切恐怕是主要原因。弘历虽然偏好杜甫、白居易新乐府，但在现实主义的深刻性上还远逊于唐人，这是他作为统治者的身份的局限。且等他登上皇位后，提倡温柔敦厚的醇雅态度不逊于其皇祖，这也是由于他的身份改变及随之带来的思想转变所决定的。

① （清）康熙：《圣祖仁皇帝御制诗集》，文渊阁《四库全书》，二集第30卷。

研 究 综 述



韩国建国后乐府学研究综述（1948～2014）

于友兰

【作者简介】于友兰，女，1989年生，毕业于韩国科学技术院机械工学部，现就职于韩国SK建设株式会社（SK E&C）Plant Stationary Equipment部门。

在韩国的中国学研究界，乐府学研究素来属于相对冷门的研究方向。然而自1948年韩国建国以来，韩国学界对乐府学的研究兴趣递增。从20世纪80年代末、1992年中韩建交开始，直到跨入新千年之后，随着两国经济、文化等各方面交流的增加，在韩国的中国学研究愈加繁荣的大背景下，韩国的乐府学研究呈现涉猎范围扩大化、研究方向细分化等特点。本文拟以韩国建国以来及其与中国建交作为主要分期，对韩国的乐府学研究作一简要概括，并探讨其研究重点的变化趋势，以供中国学界参考。

一　1948年建国后至1992年中韩建交前

这一时期乐府学相关研究论文约有57篇，约占总数的四分之一。在这个阶段，韩国的乐府学研究者们的兴趣主要集中在汉魏至隋朝的乐府作品上，尤以民间乐府为重点，而针对乐府诗整体、某一类乐府作品或乐府诗的某些特色属性的研究文章相对较少。

首先是针对汉魏至隋朝乐府作品的研究。徐镜普的《汉代乐府诗研究》[①] 是韩语世界里第一篇系统地梳理汉代乐府诗的长文，将乐府以前的

① 〔韩〕徐镜普：《汉代乐府诗研究》，《岭南大学校论文集》（人文科学），1972，第6卷。

协乐诗进行分类，梳理并介绍了乐府设立的背景和目的，乐府诗的兴起与流变，乐府诗的内容和形式，乐府的规模、人员数、乐种和乐器等。徐的《隋代乐府诗研究》[①] 亦是韩国第一篇以隋朝乐府为对象进行断代研究的论文。他注意到，隋朝乐府字数和句数上与汉代乐府诗特性一致；较少使用汉代鼓吹曲辞常用的“填词法”（为乐曲音节而填入无实际意义的字，如《临高台》“收中吾”等）或晋代清商曲辞常用的“隐语法”，这可能是因为隋代乐府大多是文人所作而非民间歌辞。许世旭在《汉代民间乐府之写实主义研究》[②] 中探讨了汉乐府的写实手法。他的《六朝民间乐府研究》[③] 则大略整理了六朝民间乐府的范围、分类，并针对年代、地域进行考察。姜鲸求通过分析讲述者对时间、空间、关系的态度，指出“汉代民间乐府的基础构造是指向过去、彼岸、他人的特色”[④]。郭海泳在《汉代乐府诗杂歌谣辞研究》[⑤] 中推测，杂歌谣辞中五言作品少，可能是因为它们被编入了魏以后复兴的相和歌与它们以外的民间乐府诗，而七言作品则因其庄重的特性和表现的难度而较少。严贵德从汉代乐府民歌的视角着手，指出乐府民歌是“某一个很强的集体的一体意识之上形成的诗歌”，而可变的视角则是“扩散民众间的共感，从而宣传扩大一体意识的叙事方略”[⑥]。金庠澔在《汉代乐府民歌研究》[⑦] 中提出：“汉乐府民歌叙事中有抒情，共感、同情的情绪，这是源于西方的客观叙事的概念所难以包括的。建安风骨正是与汉代乐府的现实主义直接相连的，下接唐朝，即使在流行唯美主义的魏晋南北朝也有傅玄、鲍照等人维持这样的传统。”他还在《南朝民间乐府研究》[⑧] 中以清商曲辞为重点，讨论了南朝民间乐府的分类和变迁。

其次是针对乐府诗整体，某一类乐府作品或某些诗人的乐府作品的研

① 〔韩〕徐镜普：《隋代乐府诗研究》，《中国语文学》1984 年 5 月，第 7 卷。

② 〔韩〕许世旭：《汉代民间乐府之写实主义研究》，《韩国外国语大学校论文集》，1971，第 4 卷。

③ 〔韩〕许世旭：《六朝民间乐府研究》，《韩国外国语大学校论文集》，1973，第 6 卷。

④ 〔韩〕姜鲸求：《两汉民间乐府研究》，岭南大学硕士论文，1984。

⑤ 〔韩〕郭海泳：《汉代乐府诗杂歌谣辞研究》，岭南大学硕士论文，1987。

⑥ 〔韩〕严贵德：《汉代乐府民歌之视点研究》，《忠南大学校论文集》（人文科学），1988，第 15 卷第 2 号。

⑦ 〔韩〕金庠澔：《汉代乐府民歌研究》，首尔大学博士论文，1993。

⑧ 〔韩〕金庠澔：《南朝民间乐府研究》，首尔大学硕士论文，1987。这也是韩国建国后学界首次有研究者集中考察南朝民间乐府。

究。一是对乐府诗整体进行的考察，这也包括对乐府诗的某些特色和属性的探讨。金学主选译出版了《乐府诗》[①] 一书，是当代将中国乐府诗译介到韩国的第一人。《乐府诗》虽只选了28首诗，但金学主在第一章中对乐府诗的起源、内容、变迁进行了简洁而系统的介绍，特别提到了五言诗与乐府诗的关系、李延年对乐府的意义等方面，此文堪称当代韩国乐府学研究的基石，被此后的韩国学者们频繁引用。此外，对乐府诗进行选译的还有田宝玉的《乐府》,[②] 收录了41首汉代乐府民歌。针对乐府诗所配的歌舞，金学主还撰写了《乐府诗与歌舞戏》[③]、《乐府诗与舞曲》[④] 两篇文章，认为带有演剧性质的歌舞最早应非起源于唐宋，而是在汉代就已有了雏形，而很多乐府歌辞所配群舞应非单纯群舞，而有简单的情节。而丁来东、李浚植则针对乐府诗的叙事性进行了讨论。丁来东将乐府诗放在中国叙事诗的大类中考察，特别提到了新乐府《新丰折臂翁》和《卖炭翁》的意义。[⑤] 李浚植反对胡适在《白话文学史》中的乐府起源说，认为叙事诗的起源是《诗经》。[⑥] 二是针对某一类乐府作品进行的考察。金光照在《乐府相和古辞研究》[⑦] 中对相和歌辞的形式、内容和特色进行了分类探讨。他还提出："虽然后汉宫廷乐分类中没有相和歌，但它们可能是宴会音乐中的黄门鼓吹乐的一部分……按照光武帝，和帝，灵帝时采集民歌的记录，掌管宫廷俗乐的承华府的宴乐使用的音乐和歌词可能是来自民间。相和古辞经过文人和乐工们'无诚意地'改写，混合了很多与原本歌意无关或者在其他作品中也反复出现的语句，很多已经丧失了作为民歌的本来面目，但作为口碑文学的民歌也正因此而得以传承。"[⑧] 安东焕则对吴歌、西曲非常感兴趣，他发表了《吴歌・西曲的生产时期与生产地域考》[⑨]、《吴

① 〔韩〕金学主：《乐府诗》，民音社，1976。

② 〔韩〕田宝玉：《乐府》，清雅出版社，1989。

③ 〔韩〕金学主：《乐府诗与歌舞戏》，《中国学报》1968年10月，第9卷。

④ 〔韩〕金学主：《乐府诗与舞曲》，《中国学报》1971年12月，第12卷。

⑤ 〔韩〕丁来东：《中国叙事诗研究》，《成均馆大学校论文集》，1963，第8卷。

⑥ 〔韩〕李浚植：《中国叙事诗起源考》，《大东文化研究》1990年12月，第25辑。

⑦ 〔韩〕金光照：《乐府相和古辞研究》，首尔大学硕士论文，1976。这也是韩国建国后第一篇以乐府诗为中心的学位论文。

⑧ 〔韩〕金光照：《乐府相和古辞之性格与作为歌曲歌辞之特性》，《海军士官学校研究报告》1979年12月，第12卷。

⑨ 安东焕：《吴歌・西曲的生产时期与生产地域考》，《中国人文科学》1990年12月，第9卷。

歌内容考》[①] 等文，此外还在《南朝乐府神弦歌小考》[②] 中对神弦歌在吴地的影响进行了考察。三是针对某些诗人的乐府作品进行的讨论。这类研究文章相对较少，且以针对三曹和李白的考察为主。杨金永在《曹子建乐府诗研究》[③] 中提出曹植喜爱用《史记》中的典故。李雅瑛认为，曹操、曹丕的乐府诗多半入乐，而曹植的乐府诗几乎都属于相和歌辞和杂曲歌辞，入乐稀少，这可能是由于曹植的被宫廷背弃的地方藩侯身份，也可能是宫廷乐师本拟将其作品入乐却考虑到君主而放弃了[④]。在《李白乐府诗研究》[⑤] 中，黄善在提出，李白“汉代以来的庞大数量的作品中抽出了最为乐府的要素，进行了再创造，这是李白天才的感受能力和创造力的体现”。陈玉卿发表《李白乐府诗中受容之传统意象考》[⑥]，以李白的乐府诗为中心发散开来，将李白乐府诗意象分为哀怨类和豪侠类，以“楚辞系列”“宫体诗系列”“游仙诗系列”“边塞诗系列”等类别区分各类意象，上溯汉魏，下及晚唐，是一篇较为系统地整理了包括但不限于李白作品的乐府诗中常见意象的文章。她在《李白乐府诗研究》[⑦] 中指出，“杜甫在成都时的诗中，频繁出现七言以上的长句，这是南方乐曲的影响，而李白乐府中七言以上的长句亦然”。

直至80年代中后期为止，韩国的乐府学研究几乎都处于奠基阶段，且持续展现出明确的“以民为本”的特点，即研究内容中最主要的部分集中在汉魏六朝民间乐府上。这一阶段，在韩国经济很不稳定、民众生活水平相对较低的情况下，韩国学界侧重研究诗歌中社会现实内容的特点比较明显。

二　中韩建交至今（1992～2015）

就这一阶段的乐府学研究而言，韩国学者们的兴趣范围明显扩大了。

① 〔韩〕安东焕：《吴歌内容考》，《中国人文科学》1991年12月，第10卷。

② 〔韩〕安东焕：《南朝乐府神弦歌小考》，《中国人文科学》1991年12月，第10卷。

③ 〔韩〕杨金永：《曹子建乐府诗研究》，韩国外国语大学硕士论文，1988。

④ 〔韩〕李雅瑛：《曹氏三父子乐府诗研究——以乐府形式为中心》，《中国人文科学》1998年12月，第7卷。

⑤ 〔韩〕黄善在：《李白乐府诗研究》，韩国外国语大学硕士论文，1986。

⑥ 〔韩〕陈玉卿：《李白乐府诗中受容之传统意象考》，《中国文学》1986年12月，第14卷。

⑦ 〔韩〕陈玉卿：《李白乐府诗研究》，首尔大学博士论文，1991。

在对乐府诗整体继续进行考察的基础上，他们不仅深入研究乐府诗的叙事性、社会性等特色，细致考察乐府曲辞类目，关注《白头吟》等乐府旧题的发展流变，也怀抱着更大的热情考察《孔雀东南飞》等乐府名篇。在此，将他们的研究重点分为乐府体制考察、乐府诗整体考察、曲辞类目考察、个别诗人的乐府诗研究等几个方面，以做具体的说明。

（1）对乐府体制的再思考。在这个阶段，韩国学界对乐府作为官署的设立背景和文学、政治等方面意义的再思考、再探讨逐渐出现。金寅浩认为："班固只是把自己的儒家理想政治观附着在了200年前设立的乐府上：现在传下来的乐府民歌都是哀帝关闭乐府官署后后汉末统治层倒台时的作品。乐府这一官署并未采集过民歌，设立的根本目的是为了演奏仪礼用的音乐。直到现代以大陆学界为首，研究乐府多以民歌为中心，这是社会主义国家重视人民性、民众性的立场所致，学者们认为乐府民歌多展露民众性，因而重视之。"他批评"这完全是'以今考古'的学术习俗"。[①] 申柱锡指出了李延年在乐府设立中的重要性，他认为如果没有李延年这种工于"新声变曲"的人，乐府所制音乐就会基本沿袭前代乐官的作品而别无特色，则汉武帝创立乐府官署的目的能否实现不免值得怀疑。[②] 这类文章虽然不是很多，但有的切入点比较独特，如李成源着眼于乐府设立之前秦汉帝国对乐舞的使用情况，注意到秦帝国也曾为了更好地统合社会而使用乐舞。[③]

（2）对乐府诗的整体考察，主要包括五个方面。一是从叙事角度对乐府诗进行的研究。田宝玉发表《中国叙事诗之初期形态》[④]、《中国叙事诗故事成立背景考察》[⑤] 等文章，对中国叙事诗的发展进行探讨。他认为中国叙事诗发展成为两类，从《诗经》到汉代长篇乐府诗的"初期叙事诗"和唐代叙事诗，后者可分为短篇的新乐府类叙事诗和讲述历史与人物为主的长篇歌行体叙事诗。[⑥] 他指出："唐代以前的叙事诗中心在于说明故事的意义和教训，不在于叙事本身。这些消极的叙事方式，到了长恨歌，

---

① 〔韩〕金寅浩：《乐府官署考》，《东义论集》，1991，第18卷。

② 〔韩〕申柱锡：《汉代乐府确立的时代背景》，《中语中文学》2000年6月，第26卷。

③ 〔韩〕李成源：《秦汉社会乐舞诸相：以帝国的统合机制为中心》，《中国古中世史研究》2010年2月，第23卷。

④ 〔韩〕田宝玉：《中国叙事诗之初期形态》，《中国小说论丛》1995年3月，第4卷。

⑤ 〔韩〕田宝玉：《中国叙事诗故事成立背景考察》，《中国语文学论集》1998年12月，第10卷。

⑥ 〔韩〕田宝玉：《中国叙事诗发展的两种类型》，《中国学研究》1999年12月，第17卷。

变为积极的叙事方式。作者为了明白体现创作主题，积极活用多种故事母题，加上许多民间传说，创造更新的叙事空间，实现自己的叙事创作目的。”① 他还认为，七言歌行体与七言乐府诗的区别之一就是七言歌行体中有作家的主观观点，并且七言歌行体有反复咏叹抒情的特点。② 申柱锡则致力于考察乐府诗歌的叙事技巧和叙事特色，连续发表了《汉乐府民歌之言语特色》③、《乐府民歌之叙事技巧研究》④、《汉代乐府民歌叙事性小考》⑤、《汉代乐府民歌之言语技巧小考》⑥ 等文。在《乐府民歌之叙事技巧研究》一文中，他特别将乐府民歌的叙事技巧分为人物自诉式的第一人称视角、戏剧化展示式的人物内部视角、戏剧化展示式的外部视角、诗人自述式的外部视角，以及几种叙事技巧的转换使用等几类技巧。二是针对乐府诗某些属性、某些方面的考察。如金庠澔从乐府的娱乐机能入手认为：“《汉书·礼乐志第二》中有乐府采集的歌在晚上演唱的记录，可见乐府诗在当时有游戏的机能。（1）为娱乐而唱歌；（2）歌词的文字游戏；（3）劳动或战争中的歌唱；（4）宴饮与娱乐。”⑦ 他在《汉代乐府民歌中展现的现实世界认识的诸样相》⑧ 一文中还指出，汉乐府民歌反映了下层民众的绝望感和疏失感，以及朴素、本能的价值观，和根植于他们内心黑暗之处的部分。吴台锡梳理了汉代的爱情类乐府民歌，认为汉代爱情类乐府诗中多出离情故事，跟官府大兴土木有一定关系。⑨ 此外，安东焕从南北朝民歌入手进行社会史研究，考察南北朝不同生活习惯、妇女婚姻类型等。他注意到六朝民间乐府唱者大多数是女性，推断这是因为当时社会爱好声色，重视女乐，并且当时的音乐机构清商署成员大部分是妇女。⑩ 他还通过内容判定并考察六朝

① 〔韩〕田宝玉：《中国古典叙事诗的故事成立背景（IV）——通过〈长恨歌〉所见唐代叙事诗的发展样相》，《中国语文学论集》，2004，第28卷。
② 〔韩〕田宝玉：《〈琵琶行〉的文学成就》，《中国语文学论集》2013年6月，第80卷。
③ 〔韩〕申柱锡：《汉乐府民歌之言语特色》，《中国现代文学研究》1997年12月，第6卷。
④ 〔韩〕申柱锡：《乐府民歌之叙事技巧研究》，《中语中文学》1999年6月，第24卷。
⑤ 〔韩〕申柱锡：《汉代乐府民歌叙事性小考》，《中国语文论译丛刊》2000年6月，第5卷。
⑥ 〔韩〕申柱锡：《汉代乐府民歌之言语技巧小考》，《中国学论丛》2003年6月，第15卷。
⑦ 〔韩〕金庠澔：《乐府诗表现出的游戏属性》，《中语中文学》2000年12月，第27卷。
⑧ 〔韩〕金庠澔：《汉代乐府民歌中展现的现实世界认识的诸样相》，《中国学报》1996年12月，第36卷。
⑨ 〔韩〕吴台锡：《汉代爱情类乐府民歌研究》，《中国学报》2002年12月，第46卷。
⑩ 〔韩〕安东焕：《六朝民间乐府研究》，全南大学博士论文，1994。

乐府民歌中以妓女为主体的部分，指出妓女的作品具有大部分直接露骨，乃至于几乎没有采用六朝民歌中广泛使用的双关语等特色。[①] 吕承焕看重唐代俳优的活动与歌舞戏，他关注唐代歌舞戏《踏谣娘》的特性与演出状况[②]、唐代科白[③]等。此外，金银雅、金敏娜等学者从《文心雕龙》的“乐府”篇着手，进行了翻译、辨析等工作。[④] 三是对特定时期乐府诗特色的考察，以唐朝为主。金银雅在《初唐乐府诗初探》[⑤] 中提出，初唐四杰齐言、杂言、长篇歌行都有，多用力于协律、平仄。沈、宋多以律体作乐府，空虚贫乏，是乐府诗的倒退；陈子昂更坚决地主张回复汉魏风骨，他的乐府诗用自然的音调，朴实的语言，自由的格律去表现个人壮大、浓厚的感情，而这正是盛唐诗歌生命之泉。金敏娜还考察了盛唐合乐的乐府诗，指出它们几乎都以齐言诗的面貌出现，“虽然在整个盛唐乐府诗中所占数量微乎其微，但却占唐、五代可确定的声诗的五分之一，由此可见，乐府诗虽至唐代大部分都已与音乐分离，但还是以另外一种形式，即声诗的一部分，维持其音乐性”[⑥]。安炳国在《初唐文人乐府中流露的战勋反战意识比较研究》[⑦] 中，考察了京城诗人和地方诗人的乐府诗作，发现初唐后期京城诗人乐府诗中的反战主题作品减少，而地方诗人的此类作品增加，他推测或与朝廷轻南方文人、高宗武后继续太宗的积极开边加重地方负担有关。中晚唐乐府诗研究论文则有安善晶《中唐诗人乐府诗再考》[⑧]，任元彬《晚唐乐府诗内容考察》[⑨] 等。李鲜熙将文人乐府放在唐诗的整体背景下考察，他认为，拟作乐府的全盛时期可以视作唐诗的最高峰。随着唐诗规律化，

---

① 〔韩〕安东焕：《六朝妓女之歌：以乐府民歌为中心》，《中国语文学论集》2003 年 2 月，第 22 卷。

② 见安东焕《唐代歌舞戏〈踏谣娘〉的性格与演出状况考察》〉，《中国文学研究》1999 年 6 月，第 18 卷。

③ 〔韩〕安东焕：《唐代科白讽刺戏考》，《中国文学研究》2002 年 6 月，第 24 卷。

④ 金银雅文见《〈文心雕龙〉“乐府”篇考释》，《中国文学研究》2003 年 6 月，第 26 卷；金敏娜文见《对先秦两汉六朝歌词的论议：〈文心雕龙 · 乐府〉》，《中国语文学志》2008，第 28 卷。

⑤ 〔韩〕金银雅：《初唐乐府诗初探》，《顺天大学校论文集》，1992 年 12 月，第 11 卷。

⑥ 〔韩〕金敏娜：《盛唐乐府与唐代音乐文学刍议》，《中国人文科学》1994 年 12 月，第 13 卷。

⑦ 〔韩〕安炳国：《初唐文人乐府中流露的战勋反战意识比较研究》，《中国文学》2000 年 11 月，第 34 卷。

⑧ 〔韩〕安善晶：《中唐诗人乐府诗再考》，《中国文学理论》2010 年 8 月，第 13 卷。

⑨ 〔韩〕任元彬：《晚唐乐府诗内容考察》，《中国语文学论集》，2009 年 4 月，第 55 卷。

乐府诗体渐渐远离文人们的关心范围，拟作乐府亦渐次式微。[①] 四是着眼于整个东亚的乐府作品，将中国、韩国乃至日本、越南等国家乐府诗进行对比，如赵东一的《东亚乐府诗比较论序说》[②]，沈庆昊的《韩、中、日咏史乐府》[③] 等文。金荣淑则讨论了中国乐府诗对高丽时代乐府作品的影响。[④] 五是对乐府诗作进行的选编、翻译。如金学主编译了《乐府诗选》[⑤]，金庠澔选译《乐府民歌》[⑥]，姜必任选译《乐府诗集》[⑦] 等。

（3）对乐府诗曲辞类目的考察，主要集中在相和歌辞、鼓吹曲辞与横吹曲辞、清商曲辞、杂曲歌辞、新乐府等五个方面。

一是针对相和歌辞整体，或相和歌辞中的部分乐府旧题进行的考察。首先，1992 年以来，几乎只有学者姜必任还保持着对相和歌辞整体的兴趣。他发表《相和歌辞小考：以从魏晋到唐初的认识变化为中心》[⑧]，整理了清商三调与相和歌辞从属关系的论争过程。他认为，按照乐曲的演奏方式，两者可以并列；以歌辞成分为准，则清商三调应该属于相和歌辞，与相和曲等并列。六朝的标准属于前者，唐朝则依照后者。在《汉乐府相和歌辞演戏的体现与受容方式》[⑨] 中，他指出，魏晋南北朝文人多模拟《王子乔》《陌上桑》等娱乐性强的作品，而对《东门行》《孤儿行》等反映社会现实社会疾苦的作品模拟不多，是因为汉乐府相和歌辞是由倡优所体现的现场性语言，以相和歌唱为本，结合音乐、舞蹈、动作、台词等而演出，故而娱乐性、演戏性较强的作品受人们欢迎。他还指出清商三调歌诗继相和曲后，开拓了大曲这一综合艺术形式。这是汉代娱乐性民歌相和歌辞逐渐被雅化的过程，也是清歌向歌弦化发展，再向大曲这一大型综合艺

---

① 〔韩〕李鲜熙：《对唐代文人乐府展开过程的考察》，《中国学论丛》1995 年 12 月，第 4 卷。

② 〔韩〕赵东一：《东亚乐府诗比较论序说》，《成均馆大学校论文集》（人文科学）1997 年 3 月，第 27 卷。

③ 〔韩〕沈庆昊：《韩、中、日咏史乐府》，《成均馆大学校论文集》（人文科学）1997 年 3 月，第 27 卷。

④ 〔韩〕金荣淑：《高丽乐府诗对中国乐府诗的受容样相》，《募山学报》2001 年第 13 辑。

⑤ 〔韩〕金学主编译《乐府诗选》，明文堂，2002。

⑥ 〔韩〕金庠澔：《乐府民歌》，文以载出版社，2002。

⑦ 〔韩〕姜必任：《乐府诗集》，制造知识的知识出版社，2011。

⑧ 〔韩〕姜必任：《相和歌辞小考：以从魏晋到唐初的认识变化为中心》，《中国文学研究》2001 年 6 月，第 22 卷。

⑨ 〔韩〕姜必任：《汉乐府相和歌辞演戏的体现与受容方式》，《中语中文学》2012 年 12 月，第 53 卷。

术形式发展的过程。[①] 而大曲的表演形式说明，汉乐府民歌艺术形式的体系化和高级化，是乐府艺术发展的成熟，同时也意味着不能再有创新性发展。[②] 此外，对相和歌辞中的部分乐府旧题的研究，如针对《白头吟》《陌上桑》等作品的探讨，也从未脱离学者们的兴趣范围。如金银雅发表《乐府古题〈白头吟〉小考》[③]，指出："鲍照最先将弃妇决裂主题扩展到怀才不遇的社会主题，而张正见则由乐府古辞扩展到文人的拟乐府，这是文人模仿态度的一大转变……到了唐代，模拟乐府几乎等同于作诗，或忽视原作主旨，或为了强调诗人的思想而改变原作命题。"宋永程分析鲍照《代白头吟》，认为以情绪和气氛而论，该作与《谢随恩被原疏》可能作于同一时期。[④] 金义静探讨了汉代至清代的 43 首《白头吟》，特别从女性作者陆卿子的作品入手，指出男性诗人们以自身想象中的女性形象创作的《白头吟》，不能帮助理解现实世界中的女性，反而会产生抑压作用，而在性情豁达、不拘细节的陆卿子的作品中，女性不像历代男性诗人作品中的女性一样痛苦流泪，而是接受结果，最后甚至进一步警告对方"不要误会她会等待对方"[⑤]。姜必任、严贵德等学者从《陌上桑》的文人拟作出发进行讨论。姜必任指出："《陌上桑》拟作，在表现手法上沿用《陌上桑》古辞的顺叙法，第一人称话法被受容为'代言体'，不过同字对偶、夸张、口语体等很多民歌常见表现手法都被文人忽视，比喻、典故、对偶等文人常用手法出现较多，这就促使民歌向文人诗歌方向发展。"[⑥] 严贵德则从人物形象的变迁出发，得出结论："齐梁诗人对《陌上桑》进行再创作的过程中，利用歪曲、变形、缩小和省略原作中的事件和人物的手法，实际上创作了大量'新诗'……但这些戏说类的诗作并不是怨情诗，而是齐梁诗人搞恶作剧而创作的一种'戏说'，第一目的是搞笑……这些诗无一例外把女主人公描写成软弱顺从的悲剧女性，这是男性诗人们把自己的幻想、

---

① 〔韩〕姜必任：《魏晋宴乐歌辞"清商三调歌诗"——魏晋时期对相和歌辞的受容及其发展》，《中国学报》2012 年 12 月，第 66 卷。

② 〔韩〕姜必任：《魏晋相和大曲的演行与俗乐的雅化》，《中国学报》2013 年 12 月，第 68 卷。

③ 〔韩〕金银雅：《乐府古题〈白头吟〉小考》，《中国文学研究》2002 年 6 月，第 24 卷。

④ 〔韩〕宋永程：《关于鲍照的〈代白头吟〉》，《中国语文学》2008 年 6 月，第 51 卷。

⑤ 〔韩〕金义静：《〈白头吟〉，谁之歌？——历代〈白头吟〉的话者问题与明代女性诗人陆卿子的意义》，《中语中文学》2010 年 12 月，第 47 卷。

⑥ 〔韩〕姜必任：《乐府民歌的文人诗化样相试论：以魏晋六朝的〈陌上桑〉拟作为中心》，《中国文学研究》2004 年 6 月，第 28 卷。

理想和欲望反映在其身上的理想化女性形象。”① 再如金卿东发表《古题乐府〈贾客乐〉小考：以商卖形象与主题之变迁为中心》②，指出：“随着江南贸易逐渐发达，南朝民间乐府西曲中开始大量出现商贾有关的作品……到了中唐张籍、刘禹锡、元稹，商贾形象变为‘求利无不营’的奸商。中唐以前的作品不离个人抒情感受，但是中唐诗人表达出奸商所引起的社会弊端，由此创造出批判社会现实的新主题。”

二是以清商曲辞为中心进行的考察。韩国学者们对清商曲辞保持着比较大的热情。针对清商曲辞的研究内容中有对南朝乐府民歌整体的考察，如朴智恩的《南朝乐府民歌研究》③，徐姬贞的《南朝乐府民歌研究》④等。朴智恩按照《广韵》统计了358首五言四句南朝乐府，发现其中有近80%是押韵的，并且通过考察南朝乐府的表现技巧，得出它们对唐五代的词的形成也有重要影响的结论。针对清商曲辞，也有将吴声、西曲单独作为研究对象的，如李善美的《南朝乐府民歌吴声西曲的双关语运用》⑤，吴知妍的《南朝乐府民歌“西曲”研究》⑥ 等。吴知妍认为吴声与西曲具有明显差异，因此只选择了西曲中作者难以确认的25曲98首作为研究对象，考察了西曲中表现的离别之情与相见之情等，并分别考察了讲述者为女性和男性时的“情绪”。她推测，南朝乐府民歌大体以五言四句的形式为主，这也是民歌被采集的过程中文人进行了一定程度的增删的证据。此外，对清商曲辞部分古题的研究也在继续。金银雅在《乐府古题〈春江花月夜〉小考：以主题之变迁为中心》⑦ 中，讨论了历代《春江花月夜》作品与其音乐特性及主题的相应性。在《略论初唐乐府之演进》⑧ 中，她指出：“陈子昂在理论上迈出了诗歌从初唐向盛唐转变的第一步，张若虚的《春江花月夜》则从实践上完成了这一任务。”孙姃爱在《唐代〈江南曲〉的继承

---

① 〔韩〕严贵德：《齐梁时代的〈陌上桑〉模仿诗研究》，《中国学报》2005年12月，第52卷。

② 〔韩〕金卿东：《古题乐府〈贾客乐〉小考：以商卖形象与主题之变迁为中心》，《中国文学研究》1998年6月，第16卷。

③ 〔韩〕朴智恩：《南朝乐府民歌研究》，梨花女子大学硕士论文，2000。

④ 〔韩〕徐姬贞：《南朝乐府民歌研究》，汉阳大学硕士论文，2009。

⑤ 〔韩〕李善美：《南朝乐府民歌吴声西曲的双关语运用》，仁荷大学硕士论文，2010。

⑥ 〔韩〕吴知妍：《南朝乐府民歌“西曲”研究》，成均馆大学硕士论文，2012。

⑦ 〔韩〕金银雅：《乐府古题〈春江花月夜〉小考：以主题之变迁为中心》，《中国文学研究》1993年12月，第11卷。

⑧ 〔韩〕金银雅：《略论初唐乐府之演进》，《中国语文论译丛刊》1997年12月，第1卷。

与发展》[①] 中，比较了唐代《江南曲》作品的创作情况和特点。此外，姜必任着眼清乐，发表《隋代乐府研究：以清乐为中心》[②]，指出隋朝统治者政治上重视清乐，感情上喜爱胡乐，所以这两种音乐未能融合，文学创作也一样；政治观念和实际喜爱的风格不一致，因此未能形成良好的文学创作风格。

三是针对杂曲歌辞的讨论。对杂曲歌辞的研究，以《孔雀东南飞》为中心。纵观韩国建国后的乐府学研究史，以《孔雀东南飞》为主题的文章总计 19 篇，几乎接近韩国乐府学研究论文总数的十分之一，而这一时期就有 15 篇。关于《孔雀东南飞》的创作时期，与中国学界汉末创作说、六朝创作说曾经争执激烈的状况不同的是，"韩国学者几乎没有人对此提出具体的、自己的见解，大都按照《玉台新咏》小序的内容认同了汉末创作说"[③]。但韩国学者们对《孔雀东南飞》的难句考察等方面抱有兴趣，如学者李浚植十余年间共发表了 5 篇文章探讨诗中"新妇初来时"等诗句的释义，亦从思想层面入手探讨诗中人物，认为仲卿和兰芝并未真正反抗封建礼教。[④] 韩国学者们也非常执着于"孔雀"的本来形象。例如，金光照曾在《〈孔雀东南飞〉研究》[⑤] 中指出，诗的开头两句可能受到了《艳歌何尝行》（白鹄篇）之类诗中夫妇将哀切的离别之情寄托在候鸟身上的影响，而结合"十三能织素"等句子，他认为将"白鹄"改成"孔雀"可能是受了中国古代经常把孔雀图案绣在布匹上的影响。金文对此后的韩国《孔雀东南飞》研究者们影响甚深，被频繁引用。安正燻则推测，"黄鹄"和"鸿鹄"的古代发音与"孔雀"有类似之处，可能在民间的传唱过程中，"黄鹄"变成了"孔雀"，而"这个转变过程也是现实形象向幻想形象转化的过程"[⑥]。还有一些学者将《山有花女歌》与《孔雀东南飞》相比较。

---

① 〔韩〕孙姃爱：《唐代〈江南曲〉的继承与发展》，《中国文学》2002 年 5 月，第 37 卷。

② 〔韩〕姜必任：《隋代乐府研究：以清乐为中心》，《中国文学研究》2007 年 12 月，第 35 卷。

③ 〔韩〕姜昌求、安东焕：《〈孔雀东南飞〉生产时期、生产地域与作者考》，《大邱天主教大学校论文集》（人文科学研究），2013 年 12 月，第 20 卷。

④ 〔韩〕李浚植：《〈孔雀东南飞〉主题考：关于反封建主题说的反论假说》，《中国学研究》2006 年 6 月，第 36 卷。

⑤ 〔韩〕金光照：《〈孔雀东南飞〉研究》，《海军士官学校研究报告》1980 年 8 月，第 13 卷。

⑥ 〔韩〕安正燻：《对〈孔雀东南飞〉中"孔雀"的断想》，《中国小说论丛》2007 年 9 月，第 26 卷。

《山有花女歌》本事源于百济时代的《山有花歌》，以不堪丈夫欺辱、还家又被后母虐待而自杀的香娘为主角，由朝鲜文人崔成大撰成五言110句的诗作。孙燦植认为，香娘与兰芝都以自杀的方式表达了对现实世界的抗争，虽然原因不同，但性格中俱有刚烈的一面。香娘自杀是为了实现作为当时社会伦理道德标准之一的“烈”，而兰芝自杀主要是为了守护夫妻之间的爱情与信义，这是两部作品刚烈意识之不同点。[①] 也有金秀英等学者将《孔雀东南飞》与朝鲜另一首描写刚烈女子的作品《为沈氏所作诗》相比。[②] 关于《孔雀东南飞》也有一些衍生创作。继20世纪70年代许世旭将其改编成韩语剧本[③]之后，又有张小静的《〈孔雀东南飞〉内容开发研究：以音乐剧角色方法为中心》[④] 从戏剧角度出发，梳理了这首名作的接受史，探讨了将其改编为音乐剧的可行性。此外，针对杂曲歌辞，也偶有学者涉及《少年行》等乐府旧题的专题研究。例如，卢在俊在《乐府〈少年行〉研究》[⑤] 中将《少年行》中的登场人物作了分类，特别指出魏晋南北朝的《少年行》常与政治相关，多有劝勉和警诫的意味。

四是针对新乐府的研究。新乐府运动领军人物白居易的作品浅近平实，因此白一直是韩国学界的“热点人物”之一。相应地，他与元稹的新乐府作品在韩国的乐府学研究界也不乏关注者。研究者大多着眼于他们作品的现实意义与新乐府运动本身。如张幸柳在《元白新乐府理论与作品分析》[⑥] 中提出，白的平易诗语使得中唐以后的文学不再是文人的专利，从宋代开始参与文学创作的阶层扩大了。此外，金喆洙译注出版了《白居易的新乐府50首与秦中吟10首——照耀中唐社会》[⑦]。郑镐俊在《元稹与其乐府诗研究》[⑧] 中对比了元稹的新题乐府与古题乐府，他指出：“元稹诗与

① 〔韩〕孙燦植：《〈山有花歌〉与〈孔雀东南飞〉所表现的刚烈性格》，《中国学论丛》，2004年12月，第18卷。

② 〔韩〕金秀英：《金鑢〈为沈氏所作诗〉研究：以与〈孔雀东南飞〉的比较为中心》，《中国文学研究》，2008年11月，第18卷。

③ 〔韩〕许世旭：《东洋诗剧的原点：〈孔雀东南飞〉》，《戏剧》1972年4月，第2卷。

④ 〔韩〕张小静：《〈孔雀东南飞〉内容开发研究：以音乐剧角色方法为中心》，韩国外国语大学硕士论文，2011。

⑤ 〔韩〕卢在俊：《乐府〈少年行〉研究》，《中国语文学论集》，2003年11月，第25卷。

⑥ 〔韩〕张幸柳：《元白新乐府理论与作品分析》，庆熙大学硕士论文，2008。

⑦ 〔韩〕金喆洙译注《白居易的新乐府50首与秦中吟10首——照耀中唐社会》，白山出版社，2007。

⑧ 〔韩〕郑镐俊：《元稹与其乐府诗研究》，韩国外国语大学硕士论文，1998。

白居易相比存在很多弱点，作品排列无秩序，主题表现方式混乱，形式单调，题材简单，但元稹在新题乐府中体现出的很多弱点，在乐府古题有很大程度的补全。”他还选编了元稹、皮日休共22首乐府诗，出版为《新题乐府/正乐府：元稹、皮日休》[①]。

五是针对鼓吹曲辞、横吹曲辞进行的研究，从相关文章的数量来看，规模相对较小。1984年李秉镐在《鼓吹、横吹曲小考：以曲辞之战乱观为中心》[②] 中，审视了表达主战和反战意识的作品，统计认为后者多于前者，但并未就这两类乐府进行深入讨论。此后15年间再无韩国学者进入这一领域，直到1999年姜必任发表《梁陈时“鼓吹曲辞”拟作再开之原因与其影响研究》[③]，在文中提出，虽然北朝在搜集和保存梁鼓角横吹曲方面的贡献已受到重视，但鼓吹曲辞的流传情况却未引起注意。晋室南渡后，汉魏鼓吹旧曲却未流入南朝，经过北朝的搜集和流传，在南齐永明8年前后输入南朝。他还指出：“鼓吹曲辞到南北朝，分为两条路，一是管制仪式乐，二是文人拟作。”[④] 他认为，乐府向文人诗发展，一定要经过传统曲调消失并徒诗化的阶段。故要研究乐府文人诗化，先要考察乐府曲调何时亡佚。传统曲调不在，故能产生永明体；传统歌词不在，故能使用产生所谓赋题法。[⑤] 此外，虽然横吹曲辞中的《木兰诗》在中国与《孔雀东南飞》号称“乐府双璧”，历来同为学界所关注，但在韩国，对前者的研究仅仅在新千年以后才开始逐渐出现。不妨推测，1998年的迪士尼动画片《花木兰》，对《木兰诗》进入韩国乃至全世界汉学研究者的视线，有相当大的作用。如车贤雅的《木兰形象的变迁研究：从〈木兰诗〉开始》[⑥]，李暎叔的《木兰形象的时代变迁与文化受容研究》[⑦]，都探讨了从原作到戏剧作品乃至迪士尼动画片中木兰形象的变化。安东焕、安正燻等学者则从《木兰诗》整体出发进行了讨论。安东焕指出，因是北朝乐府民歌，《木兰诗》

① 〔韩〕郑镐俊：《新题乐府/正乐府：元稹、皮日休》，制造知识的知识出版社，2012。

② 〔韩〕李秉镐：《鼓吹、横吹曲小考：以曲辞之战乱观为中心》，《陆军士官学校论文集》，1984年6月，第26卷。

③ 〔韩〕姜必任：《梁陈时“鼓吹曲辞”拟作再开之原因与其影响研究》，《中国文学研究》1999年12月，第19卷。

④ 〔韩〕姜必任：《鼓吹曲辞仪式乐的变迁》，《中语中文学》2009年6月，第44卷。

⑤ 〔韩〕姜必任：《古题乐府创作中传统“曲”“辞”的存在价值：以鼓吹曲辞为中心》，《中国学报》2009年12月，第60卷。

⑥ 〔韩〕车贤雅：《木兰形象的变迁研究：从〈木兰诗〉开始》，东国大学硕士论文，2008。

⑦ 〔韩〕李暎叔：《木兰形象的时代变迁与文化受容研究》，淑明女子大学博士论文，2013。

几乎没有运用双关语，这是与南朝乐府民歌不同之处，但它由梁朝音乐机关采集整理，经过润色，所以也不能说它的艺术特色就是北朝民歌的特色。[①] 安正燻认为《木兰诗》具有梁朝的骨格，但也经过唐人润色。[②]

（4）针对个别文人乐府作品的考察。首先，以汉魏六朝文人为中心的研究文章相对很少。韩国学者关于曹氏三父子乐府作品的研究论文共计8篇，其中4篇作于中韩建交之后。但考虑到建交之后的乐府学研究论文数约等于此前论文数的3倍，可以认为韩国学界对曹氏三父子乐府诗兴趣逐渐有所降低，而且韩国学者几乎不单独讨论曹操、曹丕的乐府诗，大都将他们作为一个整体来讨论。还有一些学者以谢灵运、鲍照、庾信、萧纲为对象进行考察。安东焕提出，庾信的乐府是唐代近体诗各体的先声。[③] 卢景熙针对庾信的《杨柳歌》进行探讨，认为该作品极有可能是扣押在北方的王克和殷不害等人575年返回江南之际，诗人在复杂微妙的心情中创作的，并且可能是诗人为他们送别所写。[④] 其次，对唐代文人的考察，集中于李白、刘禹锡、张籍等诗人身上。虽然韩国学界对李白乐府诗的研究从未断绝，然而考虑到李白的诗坛地位，热度并不算高。陈玉卿出版了《全译李太白乐府诗：地上的梦与天上的歌》一书，将李白150余首乐府诗译成韩文。[⑤] 这本书中的内容后来又被收入她与先生卢景熙合著的《古风、乐府、歌吟：李白诗的精华》[⑥] 中，并添加了解说部分。柳晟俊将朝鲜李朝诗人郑斗卿与李白相对比，认为："郑斗卿再现了李白的拟古乐府。虽然他的诗题和意趣是模拟的，但作品展现出了独特性，他为再创造而进行了刻苦的探索。"[⑦] 刘禹锡的乐府诗也是韩国学者一直以来的考察对象之一。俞圣浚经过统计发现，刘禹锡的乐府诗大概有70.6%不合近体诗的平仄，这说明"他虽受近体影响，却不过分拘泥"[⑧]。金银雅认为，古题乐府是承袭古题而来的，所以同题作品在主题、题材或风格等方面会有类似

① 〔韩〕安东焕：《〈木兰诗〉艺术特色》，《中国语文学论集》，2002年10月，第21卷。

② 〔韩〕安正燻：《〈木兰诗〉几个问题的考察》，《中国文学》2005年11月，第45卷。

③ 〔韩〕安东焕：《庾信乐府小考》，《中国人文科学》1995年12月，第14卷。

④ 〔韩〕卢景熙：《庾信〈杨柳歌〉的比兴寄托》，《中国文学》2012年5月，第71卷。

⑤ 〔韩〕陈玉卿：《全译李太白乐府诗：地上的梦与天上的歌》，爱与书出版社，1994。

⑥ 〔韩〕卢景熙、陈玉卿：《古风、乐府、歌吟：李白诗的精华》，亦乐出版社，2014。

⑦ 〔韩〕柳晟俊：《李朝郑斗卿诗与道仙风考：与李白诗的比较》，《中国研究》1999年12月，第24卷。

⑧ 〔韩〕俞圣浚：《刘禹锡乐府诗内容考》，《中国学研究》1990年4月，第5卷。

性；但是如果有一个诗人从很多古题中选择特定乐府题目进行模仿创作，这就意味着诗人有个人创作意图，而刘禹锡古题乐府大都作于朗州贬谪时期，可以想象他在朗州时期也对古题感兴趣，借用适当的乐府古题，抒发内心的感受。[①] 在对王昌龄诗的考察中，任元彬表达了类似观点："虽然王昌龄诗歌中没有能够明确判定为乐府诗的作品，但通过有意地使用乐府旧题，诗人表现了自身的思想。"[②] 此外，也时有学者讨论张籍的乐府诗，但内容多以他的社会诗为主，且常与新乐府进行比较。如孙娅爱认为："当时大部分乐府体社会诗都是新题乐府，张籍则感知到了古题所能造成的特别效果，而有意使用旧题，既与新乐府运动的现实主义精神一脉相通，而且比新题乐府更具讽刺性，又使古题乐府的妙趣活了过来。"[③] 最后，针对唐后的文人，虽然也偶有学者涉及元好问、杨维桢、袁宏道等文人的乐府诗，但论文数量相对较少。这些文章大多注意他们乐府作品与现实社会的关系，如禹在镐的《袁宏道拟古乐府诗研究》[④]，着眼于袁宏道对现实政治的认识与批评。

三　总结与展望

至今为止，除了选译和注释，韩国几乎没有任何关于中国乐府诗的专著出版。而且，在韩国，乐府作为专门之学，既没有如唐诗般在李朝数百年来被广泛讨论的深厚根基，也不如语言相对浅近的明清小说受当代学界欢迎，专注于此的研究者并不多。但自金学主、许世旭等韩国老一辈汉学家之后，仍然有一批学者扎根于这一领域，包括上文提及的金银雅、陈玉卿、金庠澔、安东焕等人。其中有一部分研究者可能是因师门的关系而对乐府学产生兴趣，如金庠澔是金学主教授的弟子，郑镐俊是柳晟俊教授的门生，金银雅在台湾政治大学先后师从李丰楙、罗宗涛两位教授，而姜必任则是北京大学葛晓音教授的弟子。此外，可能由于乐府民歌讲述者多有女性的原因，乐府学研究者中，有很多是女性。她们不时对作品中的女性意识进行探究，但并不局限于此。如金银雅、陈玉卿等，关心范围甚广，

---

① 〔韩〕金银雅：《刘禹锡古题乐府研究》，《中国文学研究》1998 年 12 月，第 17 卷。

② 〔韩〕任元彬：《王昌龄诗歌形式考察》，《中国语文论译丛刊》2000 年 6 月，第 5 卷。

③ 〔韩〕孙娅爱：《张籍乐府体社会诗研究》，首尔大学硕士论文，1998。

④ 〔韩〕禹在镐：《袁宏道拟古乐府诗研究》，《中国文学》1993 年 12 月，第 21 卷。

著文往往涉及乐府诗的各个方面。

当代中韩两国的关系数经变化，亲密中有疑虑，冷淡中有维系，这也多少影响了韩国的学界。随着中国经济的再次腾飞，韩国民众普遍对中国的心态大有改变。再度悄然兴起的汉语热、愈来愈多的各类中国留学预备班，无不彰显韩国国民对中国贸易、政治、文化等诸多方面更加浓厚的兴趣，而两国学校之间更加频繁地互派访问学者、组织各种交流项目的事实，也体现出两国学界越来越密切的交流。或许，随着中国文化影响的逐渐扩大，韩国国民乃至学界对中国古典文学了解更加深入的时候，乐府复杂的体例与音乐性等特性不会再如今天一样成为韩国学者面前的“壁垒”，那时韩国国内的乐府学研究，大概会呈现如今日中国乐府学界一样热烈而繁荣的景象吧。

“乐府学会第二届年会暨第五届乐府歌诗国际学术研讨会”会议综述

向　回（石家庄，河北省社会科学院，050051）

2015年8月22～25日，“乐府学会第二届年会暨第五届乐府歌诗国际学术研讨会”在北京举行。会议由乐府学会、首都师范大学中国诗歌研究中心、首都师范大学中国古代文学学科联合主办，共有来自中国大陆、台湾、韩国、日本等国家和地区的代表60余人与会。

会议开幕式由乐府学会副会长、中国传媒大学教授姚小鸥主持，首都师范大学副校长邱运华教授、首都师范大学发展规划处处长左东岭教授代表主办单位致欢迎辞。乐府学会会长、首都师范大学文学院吴相洲教授致开幕辞后，台湾逢甲大学中文系廖美玉教授，日本广岛大学文学部柳川顺子教授，韩国釜庆大学国际地域学部中国学专业金昌庆教授分别致辞。

本次会议共收到学术论文51篇，关注对象贯串先秦至近代各个时期的乐府歌诗与表演艺术，并囊括了日本、韩国等地受乐府艺术影响的文学创作，涉及音乐学、文学、文献学、考古学等多个学科，涵盖十分宽广。此次研讨会仍以乐府歌诗文学、文献学层面研究等问题为关注焦点，但研究领域进一步扩大，呈现出乐府学格局稳步推进的总体态势。会议在乐府文献、礼乐制度、名家名作、乐府歌诗创作与时代关系等方面取得了丰硕成果。其中文献研究、文学研究及乐府学学术史考察是本次会议的研讨重点，与会学者对之展开了充分、深入交流和热烈讨论。

一　文献研究

文献研究是本次会议研讨的重要议题，涉及论文19篇，内容总体包括

五个方面。

1. 乐府活动考索与乐府学典籍清理

乐府活动是乐府学研究的逻辑起点，一切乐府现象和乐府文献，都是在乐府活动的基础上产生的。所以，清晰描述乐府史上的重要活动，全面清理记录历朝历代乐府活动的乐府学典籍，是开展乐府学研究的重要环节。涂建的《汉魏六朝宗庙乐舞匡补》以《乐府诗集》所收录的“宗庙乐舞”曲辞为基础，打破《乐府诗集》的分类标准，将凡用于宗庙的雅乐、雅舞以及历代学者未予关注的无辞乐舞全部纳入考察范围，来对汉魏六朝宗庙乐舞的使用情况进行总体性复原，为学界全面把握宗庙乐舞的整体面貌及其源流正变规律，更好地认识宗庙祭祀文化以准确解读宗庙乐章舞辞，都有一定的指导意义。闫运利《南朝郊祀用乐情况考》通过对南朝时期郊祀歌辞创作、郊祀乐舞表演等情况的详细考察，清晰地描述了宋、齐、梁、陈四朝的郊祀活动，展现了南朝郊祀乐歌的留存状况，并认为南朝政权的频繁更迭，使得各位君主均热衷于通过郊祀天地来表明自己夺取政权的合法性。张煜《唐代民族乐府活动主体构成分析》以分析诗人、艺人、边将、使者、帝王等五类不同身份人员在唐代民族乐府活动中的不同作用为切入点，描述了当时周边民族音乐作品通过和亲、战争、进贡、自然流传等多种形式传入大唐的具体情形，认为代表唐文化高度繁荣的唐乐府富于民族色彩，而推动这一局面形成的人员来自方方面面。唐代乐府创作不是单纯的文学活动，它更是一项音乐活动，文学只是其中一个组成部分。亓娟莉《〈乐书〉所见〈律书乐图〉辑考》，通过对陈旸《乐书》所引《律书乐图》佚文的辑录整理，探讨了该书的文献价值，认为该书记载了唐鼓吹五部乐等珍贵史料，作于玄宗开元时期，大约于北宋后期散佚。其所存佚文与《新唐书·仪卫志》极为相近，对解读校勘《仪卫志》有重要意义。另外，本届会议还收到了刘洁《〈千载佳句〉类目与唐代乐曲》，这样一篇域外乐府学相关材料整理的文章，是乐府学典籍清理的重要发现。《千载佳句》是日本平安时代文人大江维时所编唐诗秀句集，原非唐代乐书资料，但其间收录的一千零八十三联诗句中却存有与唐代音乐文化密切相连的作品。它们或为涉及唐代乐曲的曲辞，或是在诗题、内容上触及乐伎、乐器、乐曲、舞蹈等音乐文化的某些方面。更为重要的是，其中的部分诗作还不见录于《全唐诗》等中土文献，故可为我们补察唐代音乐文化状况提供独特的文献参考价值。该文辑取二十四联涉及唐代乐曲曲名

的诗句，并结合日本古文献对唐代音乐文化的相关记录，对《千载佳句》的选诗特点与奈良平安时期唐乐及相关诗歌的流传情况作了整理和探讨。

2. 礼乐制度的探讨

乐府作为我国古代非常重要的一个礼乐机构，其各项活动很大程度上都要受到礼乐制度的影响，礼乐机构与礼乐制度的变迁，极大地影响了各个时代的乐府歌诗创作。礼乐制度的探讨在乐府学研究方面有着极其重要的意义，也受到了与会专家的广泛关注。姚小鸥、王克家《“外乐”与秦汉乐官制度》利用《张家山汉墓竹简》中两则新发现的“外乐”材料，结合秦代封泥的相关记载，指出“外乐”是秦代及西汉早期的重要司乐官署。这为推进秦汉乐府官署制度研究提供了新史料、新视野，很有学术价值。文艳蓉《论中唐教坊的新变》探讨了中唐时期教坊制度发生的重要新变。文中除根据现有资料推断出中唐教坊的入籍年限约为13岁外，还认为当时教坊乐伎的来源渐趋多样化，不仅以乐户为主，也常在民间选拔人才，还有像琵琶女那样挂职教坊的乐伎；同时，中唐教坊乐伎与民间伎乐的交流十分频繁，以至到了晚唐，教坊职能发生转变，逐渐向民间开放。孟祥笑《“开元遗声十二篇”与古乐沿革问题》通过对学术界关于宋代所存古乐“开元遗声十二篇”真伪问题的系统梳理认为，古乐传承是礼乐沿革的重要方面，承载着重要的政治和文化内涵。古乐传承有序，并未中断，《墨子·三辩》所言“因先王之乐，又自作乐”是古乐沿革的基本规律。古乐传承的具体途径有乐人群体传递与文献传承两个方面。宋代所存古乐，同样遵循了古乐沿革的基本规律。

3. 《乐府诗集》及相关文献整理问题研究

整理乐府学史上最重要、最基本的典籍《乐府诗集》，为学界研究乐府学提供一个可靠文本，对于构筑乐府学研究基础具有十分重要的意义。李骜《〈乐府诗集〉诸调曲曲调解题的句式分析及其传播学意义》一文，以瑟调曲曲调解题为例，通过解题文字的句式分析，厘清了《乐府诗集》诸调曲曲调解题征引《荀录》、刘宋张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》和陈释智匠《古今乐录》等几部乐录文献时的不同叙述模式，为标点诸调曲曲调解题找到了一条可行路径。张欣《论〈汉书〉中乐府诗的文献留存》通过对《乐府诗集》与《汉书》中的曲辞收录进行比对，研究了汉乐府在《汉书》中的文本留存问题，并通过《乐府诗集》所收杂歌谣辞与《汉书》所载歌谣差异的辨析，找寻出郭茂倩收集汉乐府

的规律及由此反映出来的乐府观念。宋颖芳《〈岑嘉州集〉乐府留存情况考》集中考察了岑参乐府诗的文献留存，辨析了岑参诗歌是否为朝廷音乐机构采录，并通过郭茂倩编辑《乐府诗集》时是否参看过岑参集这一问题的分析，探讨了《乐府诗集》与《岑嘉州集》所收乐府存在差异的深层原因。王克家《乐府古辞考》在详细考辨“古辞”这一乐府诗研究中重要概念的基础上，将《乐府诗集》中署为“古辞”的作品与署名“无名氏”的作品进行比较，指出《乐府诗集》划分古辞时，除时代较早外，有无拟作是重要标准之一，很好地指出了“古辞”的风格内涵及其对后世拟作的示范、约束作用。这一考察结果，对于把握郭茂倩编纂《乐府诗集》的学术思想和后世类似总集、选集的编撰理念，都有很好的参考价值。

4. 唐后乐府诗创作情况描述

乐府学近年来虽已引起了学界广泛重视，但唐后乐府诗创作研究目前基本还是一处急需大力开掘的“荒地”。完整描述乐府发展的历史，唐后乐府不能缺；深入考察元白新乐府在后世的影响，唐后新乐府更不能缺。王淑梅《陆游旧题乐府的艺术新变及其诗歌史意义》通过对陆游关于乐府诗实质及特点等理论表述言论的梳理，分析了其旧题乐府创作对乐府传统的继承与新变，并探讨了这种创作与南宋诗歌中兴之间的内在关联。吴蔚《弘历早期乐府诗创作及乐府诗观》以《乐善堂全集定本》所收乾隆皇帝拟乐府诗作一百余首为研究对象，通过对这些诗歌所述内容的分析，描述了弘历早期乐府诗创作的概貌，分析了其当时所持的乐府诗观，并探讨了这种乐府诗观与清初乐府诗论的内在关联。王志清《近代以来新乐府创作述略》以钱仲联所编《中国近代文学大系》（诗集）及柳亚子所编《南社诗集》为基本文献，描述了近代以来乐府诗的发展概貌，分析了近代以来新乐府创作的文学史意义。并通过对马寿龄《金陵癸甲新乐府》五十首与《城外新乐府》三十首、希社《新乐府》初集二集及《希社中兴续编》所载新乐府等的具体分析，认为唐代元稹、白居易大力倡导并由白居易《新乐府》五十首所确立的“新乐府”，由于其现实讽谕内容、叙事因素及特定的诗体形式，成为诗歌史上的重要现象和诗体名称，构成中国文学现实主义优秀传统的一部分，并在唐以后绵延不绝。可以说，这三篇唐后乐府诗创作情况的研究论文，是全面描述乐府诗史的重要尝试，也是本届乐府学会年会呈现的重要动向，昭示着乐府学研究格局的进一步拓展。

5. 以出土文献考察来阐释经典和描述艺术史

乐府史上有许多经典难题，近几十年来甚至千年以来，都是乐府学研究者关注的重点，这些难题往往需要运用出土文献来逐步解决。曾智安《汉鼓吹曲〈临高台〉考释》结合考古发现材料，指出《临高台》曲辞所述情景是西周以来大射礼的乐歌化形态，是大射礼在汉代的几种变形之一，承担的是大射礼和合群臣的政治功能。这对我们正确理解汉鼓吹铙歌具有重要意义。高中华《清华简〈周公之琴舞〉与〈诗经〉的文学文本化》指出，清华简《周公之琴舞》中保存有若干关于乐舞的术语如“乱曰”等，其“乱”辞参差不齐，今本不仅剥除了“乱曰”等音乐学术语，而且其与简本乱辞相当的部分句式更趋齐整，这些变化显示出了《诗经》在文学文本化过程中的某些特点。孙世洋《清华简〈蟋蟀〉诗重现的诗史因缘》则以清华简《耆夜》篇中《蟋蟀》诗的发现为契机，通过对照简文与《唐风·蟋蟀》在文本与主题上存在的仿拟近似、编改新创等特点，指出在《诗经》中存在着一个同题亲缘作品群，显示出《诗经》时代歌诗以晋国为枢纽、以王室为中心的跨地域传播大势。这两篇论文都通过对清华简的考察，揭示出先秦时期歌诗创作、流变的一些特点，对于歌诗作品的传播以及经典化过程研究来说都提供了很好的参考思路。李西林《从敦煌莫高窟唐窟壁画看唐代琵琶艺术的繁荣》以敦煌石窟壁画当中的琵琶图像为研究对象，探讨了中国古代琵琶拨子、唐代琵琶的持琴方式、唐代琵琶的相位品位等有关唐代琵琶演奏的几个问题，认为敦煌石窟壁画当中的琵琶图像较之现实生活虽有虚构和想象成分，但这些琵琶及演奏细节并非画工简单臆想的结果，而是建立在音乐演奏的直观感性经验基础之上的，更是当时社会音乐生活高度繁荣的反映。

二　文学研究

文学研究是本届会议的又一个研讨重点，涉及论文 19 篇，内容总体也包括五个方面。

1. 经典作品研究

由汉到唐五代的每一个诗歌发展阶段，乐府诗几乎都是具有标志性意义的作品，离开了这些作品根本无法描述这一时期的诗歌史。所以，乐府文学史上经典作品的研究探讨，在历届乐府与歌诗研讨会上都是一大热

点。黄震云《屈原〈九歌〉的礼乐属性和韶舞》结合《韶乐》、《九歌》的相关情况和楚国关于战争的法律，认为楚辞《九歌》是殇祀的礼乐，主要是由韶乐和《国殇》组成，《国殇》主要是春享不幸死秦的楚怀王，格局为醮诸神、礼太一，是战国以后流行的娱神方式，很有新意。张树国《〈郊祀歌〉十九章创制时地考论》为历来争讼纷纭的汉《郊祀歌》创制时地问题确立了考察的基本原则。文章认为，对汉郊祀歌的考察，要坚持“先正后杂”、“先祠后乐”及“正散兼有”的原则，并据此制定了汉《郊祀歌》的创作时地表，分析了武帝郊祀活动的宗教心理根源，对于汉代礼乐研究具有很好的参考价值。柳川顺子《汉代鼙舞歌辞考究——以曹植〈鼙舞歌〉为线索》从曹植《圣皇篇》是拟汉代鞞舞歌《章和二年中》入手，指出其曲辞所述内容与汉和帝章和二年发生的史实极为相似，认为曹植的歌辞是直接依据《章和二年中》而来，是在借历史史实讽刺曹丕将诸弟分封外地的举动。文章进而对汉代鞞舞歌在当时宴会上的文艺表演情况作了深入考察，其切入角度和论证都非常细腻而有新意，给人以启发。

2. 乐府诗主题研究

乐府与词曲最大的不同，就是每个曲调都有相对固定的主题。这种主题一旦形成，就会成为一种相对固定的传统，为后人的古题乐府创作所遵循。主题学作为乐府学研究的重要路径，也是本届会议研讨的一个重要方面。刘刚、王梦《〈莫愁乐〉与莫愁意象及莫愁传说》认为，乐府古辞《莫愁乐》所塑造的莫愁形象，在后世流传中逐渐典故化和符号化了。莫愁意象在唐前是平民美女获得美满幸福的典型象征，而唐代及其以后，平民与获得幸福的意象因素被摒弃，仅保留下美丽这一意象因素，并增生出歌伎舞女、多愁善感等意象因素。从唐代开始萌芽的莫愁传说，尽管也以莫愁原始意象中石城美女、善于歌唱为内核，但却随意地在莫愁的嬗变意象中提取所需的意象因素，甚至凭空想象任意引申为与屈原、宋玉同时且曾被选入楚宫的民间歌女。这种嬗变虽有利于莫愁传说的丰富与传播，但却对科学地研究莫愁意象构成了干扰。廖美玉《乐府〈四时歌〉所形塑的“四季原型”及其意义》以中国传统文化对四季的文化建构为基础，指出中国古代文化以顺应日月运行、四时变化的自然规律建立起生活作息范式，进而形构出个人身心自得的宇宙观。文章认为，乐府中的《四时歌》从汉代郊祀歌中开始，以清商曲辞中的《子夜四时歌》、《四时白纻歌》为主，形构出青春时期的女性生命史，进而彰显出最素朴的生存和繁衍问

题。此文对乐府诗的中国文化底蕴研究很有启发意义。李尧涓《汉唐乐府诗中的寒士形象与自我观照》以《行路难》、《猛虎行》等古题系列的寒士书写为基础，主要考察唐代寒士诗人借助乐府诗而进行的形象塑造与自我觉知。论文将文学史研究中的寒士主题与乐府诗研究很好地结合在了一起，对于寒士文学研究、乐府诗研究的开拓来说，都具有一定价值。

3. 乐府歌诗创作社会背景研究与特定时段特定类型乐府歌诗探讨

从社会政治、礼乐文化以及礼乐制度等社会背景角度来研究某一时期的乐府歌诗创作，或者对特定时段特定类型的乐府歌诗进行探讨，是本届会议文学研究的又一个重要方面。付林鹏《周代国人的政治干预与歌诗创作》认为，周代国人作为当时左右政治格局的一支重要力量，常常通过歌谣或舆论来对政治进行隐性干预，其具体形式包括歌、诵、讴等。这对于我们了解先秦歌诗的创作、流传以及当时的“采风”习俗，都具有很好的参考价值。梁海燕《汉乐府游仙诗的音乐背景考察》结合考古发现材料，对汉代乐府游仙诗的音乐背景作了考察，指出汉代游仙诗文本的生成受到当时神仙戏表演的影响，而汉代缓歌清唱的音乐形态，也影响了部分游仙诗抒情格调的产生。张梅《论西晋宫廷乐府诗的时代价值》认为，虽然西晋宫廷乐府诗成就不高，但它是西晋礼乐文化建设的有机组成部分，代表着西晋的政治文化，具有政治文化价值；同时，它部分保存了西晋的历史、音乐史料，表现了新王朝人民的共性心理，反映了作者的政治观点，又具有社会史料价值；再者，西晋宫廷乐府在一定程度上影响了西晋乐府诗的模拟之风与四言诗的复兴，其歌功颂德的创作思维又束缚了文人的创新能力，故而西晋宫廷乐府又有着重要的文学认识价值。另外，历史地看，乐府学研究过程中学人详南朝而略北朝，讨论北朝乐府文学时也多着力于北齐、北周而忽略了北魏。柏俊才《北魏乐府制度与乐府诗发覆》一文，在探讨北魏胡汉杂糅的乐府制度及其历史成因的基础上，对北魏一朝的乐府诗创作作了清晰描述和深度剖析，是北魏乐府研究的一篇力作。高人雄《北周乐府概论》通过北周仿效周制、依托南朝雅乐融入胡声旧曲而建立起的以传统汉礼为主杂以胡风的礼仪制度的考察，探讨了北周乐府诗多宫廷诗（尤其多郊庙歌辞）而少文人言志诗和乐府民歌的内在缘由；文章认为，北周统一北方期间，北狄乐、西域音乐、外国音乐、中原旧乐、南朝音乐、鼓吹曲、杂曲音乐等实现了初步融合，为隋代七部乐的建立奠定了基础，特别是龟兹乐在北周完成了新、旧乐的融合以后，到隋唐发展

为宫廷七部乐、十部乐等，对后世雅乐、俗乐和戏剧音乐均产生了深远影响。

4. 诗乐互动视角下的唐诗研究

中国古代的诗歌与音乐，是一对同体共生的孪生姐妹，诗中有乐、乐中有诗，二者总是在不断继承与变化的历史进程中此消彼长而又互相成就。所以，无论是研究诗歌发展史还是音乐发展史，都离不开诗乐互动这一视角。唐代的诗乐关系，更是将这种互相成就体现得淋漓尽致，而这也正是本次与会学者们关注的一大热点。杨晓霭《杜甫〈乾元中寓居同谷县作歌七首〉之“作歌”》通过对杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》体式特点的探讨，认为此七首为“七言八句声诗体”之创格，发扬了“诗言志、歌永言、声依永”的声诗传统，它们可能承清商吴声西曲和南朝白纻舞曲歌诗而来，自唐而下或演为《瑞鹧鸪》曲调。这种对唐代文人唱诗活动现象的梳理，或许对学界进一步理解“乐府声诗并著”能有所借鉴。柏红秀《论杜甫对唐代乐人文学的大力开拓》认为，唐玄宗执政后期因为国力强盛而产生了“与民同乐”的心态，加之后来“安史之乱”爆发，宫廷音乐从封闭走向开放，民间音乐也由沉寂走向活跃。这种音乐格局的变化，使当时的诗人们有更多的机会接触到乐人，带来了唐代诗歌的一系列变化。杜甫乐人诗中所描写的乐人身份趋向多元，内容也由乐人的容貌与技艺扩展到他们的生活，所渗透的情感除了赞美以外还增添了同情与感伤。此后的唐代乐人文学几乎没有超出杜甫开拓的范围，只是朝着纵深方向有所推进。向回《论唐诗入乐的三种方式》根据歌辞与音乐产生先后的不同，将唐诗的入乐分作由乐以定词、选词以配乐与因诗以作曲三种情况，并通过具体实例的考察分析认为，不管何种入乐方式，都会在一定程度上反映出唐代文人与乐人的互相成就。同时，唐代的宫中集体创作多以生产入乐歌词为目的，歌词与乐曲往往差不多同时创制，故而要求歌词与音乐双方能够很容易地匹配起来，使得讲求声律、极易入乐的近体诗在唐代成了一代乐章。李建栋《论元稹诗与琵琶乐的衔接》通过对元稹诗与琵琶乐关系的梳理，得出三方面结论：元稹谙熟音乐是其诗与琵琶乐衔接的音乐条件；悲凄之情的倾诉是其诗与琵琶乐情感的内在衔接点；细腻的描写是其诗与琵琶乐衔接的外在表现。吴振华《论李贺乐府歌诗与乐器及音乐的关系》认为，李贺乐府观念的形成、创作方向的选择均与其担任奉礼郎一职有重要关系，他的乐府歌诗描写了大量乐器与音乐形象，具有独特

的审美意味。

5. 乐府诗影响研究

乐府从一种文化建构物最终变成文学体裁，是文学观念与创作传统不断发展演变的最终产物，有一个从礼仪化到世俗化的转变过程，这使得乐府诗本身蕴涵着深厚的文化传统。这个传统包括创作手法、观念、内容、题材、风格、体式、诗学思想、诗歌功能以及礼乐观念、文化观念等诸多层面。乐府诗的影响无处不在，乐府诗影响的研究，是乐府学需要大力开拓的领域。王立增《乐府诗拟写与唐人作诗技艺的提升》认为，唐代有许多诗人浸淫于乐府诗创作，尤其是在其创作早期，往往会通过拟写乐府诗来锻炼作诗能力，学习诗歌技巧，积累创作经验，提升作诗水平。唐人之所以将乐府诗作为练笔之作，是因为乐府诗具有深厚的传统，是极好的模仿对象。而其中一个深层的目的，则是为了更好地适应科举考试。张红星《论乐府诗对张三丰诗歌的影响》通过对张三丰《无根树》韵辙特点的细化分析，探讨了乐府诗体式等各方面特征对张三丰诗歌创作的影响，认为组诗《无根树》在用韵方面多姿多彩，富于变化，韵随情转，集成发扬了乐府诗的优良传统，具有深厚的艺术底蕴。另外，本届会议有关乐府诗影响层面的探讨，还有一篇朝鲜时代乐府诗研究论文，这也是乐府诗影响研究领域的重要拓展。金昌庆《朝鲜文人李睟光的乐府诗考》以朝鲜时代（即15~16世纪）朝鲜文人对中国乐府诗的收用关系为主旨，针对韩中乐府诗之间的影响关系展开研究，选择《乐府新声》所收作家中作品最多的李睟光的乐府诗作为研究对象进行分析和评价，填补了韩中文学比较研究的薄弱环节。

三　学术史考察及其他研究

除上述文献研究与文学研究之外，本届会议还有其他几方面的内容研究，也体现了乐府学研究领域的不断拓展和深入。

1. 乐府学学术史的考察

在学科的形成和发展过程中，学术史考察和学术公案梳理富有建设性意义。通过对学科纵向发展进程与横向扩展过程的考察描述，以及一些学术公案形成轨迹的梳理辨认，有助于了解学科动态、厘定学科发展方向和寻求新的突破点。刘亮《也谈〈木兰诗〉研究中的几个问题》对有关

《木兰诗》究竟创作于北朝还是隋唐的争论作了非常细致的梳理，对备受今人支持的“隋唐说”条分缕析，不仅指出了其最初提出者的不可靠，而且分析了当代人对相关论说的误会和曲解，结论令人信服。文章还据此对文学研究中“内证法”的有效度予以质疑，值得注意。陶成涛《论清商乐与相和歌的合与分——以相和歌、清商乐的历史演进为考察视角》对汉魏南北朝乐府诗研究中的经典难题——相和歌与清商乐关系问题予以关注。文章认为，相和歌与清商乐是按照不同标准而命名的古代乐种，二者在中国古代音乐史上长期共存，存在众多分合纠缠。相和歌与清商乐在历史中一方面各自演进，另一方面又经过汉魏清商徒歌融入汉魏相和大曲、江南吴歌西曲融入相和瑟调大曲等几个阶段，最终完成了融合，并产生了众多音乐形态。论文折中前人而有所推进，别有新意。郭丽《〈柘枝舞〉起源三说平议》对唐宋时期流行乐舞《柘枝舞》起源问题上的“拓跋说”“南诏说”“石国说”进行平议，认为“石国说”虽然可信但论证有待充实，“拓跋说”出现原因尚需申论，“南诏说”看似有理实则经不起推敲。沈冬《东风不竞、乐调西来——试探林谦三〈隋唐燕乐调研究〉与“开皇乐议”》从日本学者林谦三《隋唐燕乐调研究》中有关开皇乐议的讨论入手，在对林谦三“苏祇婆七调源于南印度七调碑，经由开皇乐议时沛国公郑译的引介，中国乐调于是成为‘龟兹乐调之苗裔’”之说提出不同看法的同时，尝试从学术史的角度探究林谦三“乐调西来”说的出现背景，认为其有关“开皇乐议”理论的产生，和当时“中国文明西来说”的学术氛围息息相关，是在大环境的酝酿培养之下有以致之的。李文慧《王国维戏曲音乐外来说与本土说辩证》对王国维《宋元戏曲史》中“南北曲之声，皆来自外国”与“（元剧）大用古剧之材料，与古曲之形式，不能谓之自外国输入也”这两大似相矛盾的叙述予以辩证，认为其出现并非偶然，是由王国维有关古乐传承和中国音乐对外来音乐融合方式的认识而导致的。这一问题的探讨，有助于我们进一步认识王国维的戏剧学理论，并深入思考音乐在中国早期戏剧发展过程中的地位和作用。

2. 相关艺术研究

乐府诗是一个诗乐舞结合的综合艺术体，其兼备诸体的体式特征亦是学界共识。乐府在各种艺术共生的大环境下产生，也在这种大环境下发展，所以，与其相关的绘画、百戏、戏曲、宗教乃至小说等各种艺术的研究，在开拓乐府学研究视野的同时，往往也能为乐府学史上的某些经典难

题的解决找到某种捷径。范子烨《胡笳声与催奶调：对乾隆〈咏驼〉诗的蒙古音乐学解读》从乾隆所作《咏驼》诗入笔，在考察该诗所述历史文化背景的同时，也探讨了胡笳这一乐器的民族特征及蒙古曲调的文化特色。左汉林《唐代佛曲及其与变文及宝卷的关系》探讨了唐代佛教歌辞发展所经历的复杂过程和其演唱方式的独特性。文章认为，唐代佛教歌辞的曲调和旋律较为简单质朴，一般是同一曲调重复歌唱，演唱者当是僧人或民间艺人，演唱地点主要在寺庙，或亦演唱于民间。这些佛教歌辞的主唱者演唱歌辞的主体部分，听众有时演唱和声。佛教歌曲的演唱方式在流传至今的宝卷的演唱中还可以看到，宝卷的结构和内容与唐代变文十分相似。由此推测，唐代佛曲的音乐风格应该与唐代教坊曲有很大差异，而与真正的民间音乐更为接近。于海博《唐代百戏考论》通过梳理前人著述中关于唐代百戏的界定，考稽古籍文献中关于唐代百戏表演的基本性质与内容，认为唐代百戏依然是涵盖“俳优歌舞杂奏”的十分宽泛的概念，虽其旗下的杂技、幻术、戏剧、体育等各艺术门类较前代都有显著发展，但仍未达到可以独立存在、自成一家的成熟境地。崔际银《“旗亭画壁”故事的文化阐析》在“旗亭画壁”故事文本考释的基础上，探讨了它的文学特征和文化意义，认为“旗亭画壁”故事的文化意义主要体现在传播方面，它展示了诗人交往的基本状况，也再现了由诗入歌的具体情形，不仅包含诗人、诗作、宴饮、歌妓、音乐等元素，而且关涉唐代诗人地位与影响、诗歌传播等情况，具有多指向、多层次的文化符号与蕴意，故而成了后世文艺创作的母题原型。

3. 札记体的问题讨论与古典乐舞的时代价值

杜贵晨《读〈乐府诗集〉札记之二》以读书札记的形式探讨了五个问题：①汉“立乐府”之始。认为汉有乐府始于孝惠二年之前，为大乐之下属，至武帝时提升另设为独立衙门。此可备一说。②“乐府”称诗之始。认为至晚东汉前期就已经有人以“乐府”之名称“乐府所肄之诗”，从而“乐府”就从一官署的专名而开始有了一种新诗体的意义。③郭茂倩郡望与罗贯中籍贯。文章认为，从郭茂倩是山东东平人而《乐府诗集》署其郡望“太原”看，《三国演义》等小说作者罗贯中有为祖籍“太原”的“东原”人的可能。④东平与乐府诗。文中认为，郭茂倩是东平人，《乐府诗集》所收作者中有东平人，又有若干关乎东平的诗作，这可能与古东原文化传统有关，甚至金、元时期东平能成为杂剧创作的中心之一，也可能与

其汉乐府历史传统有关。⑤乐府诗中的方位描写。文章对乐府诗歌中有关四面八方的描写作了探讨，认为其中虽不乏实指，但更多是为了铺叙情感或事件。罗蓉《中国古典舞在审美教育中的意义》从中国传统文化的审美角度，诠释了中国古典舞在古代和当代审美教育中的意义。文章认为，中国古典舞是在民族传统舞蹈的基础上，经过提炼、加工和创造，并经过较长时期的艺术实践检验流传下来，具有典范意义和独特风格的传统舞蹈。

4. 长安古乐源流探讨及乐谱整理研究

长安古乐是千百年来流行于西安城区及郊县乡间，有歌、有舞的大型古乐套曲，它是在继承唐、宋音乐传统并在发展中不断吸收元、明、清各代姊妹艺术及各地民间音乐精华的基础上形成的，被音乐界称为“音乐活化石”。本次会议收到了两篇有关长安古乐的论文，即焦杰的《长安古乐源流初探》和李健正的《长安古乐谱整理与研究》。《长安古乐源流初探》在全面梳理与唐代教坊曲曲名、唐宋诗词同名的《长安古乐》乐曲的基础上，又详细介绍了《鹊踏枝》《婆罗门引》《遐方怨》《雨霖铃》等乐曲的发现过程与今人重新配词情况，为今人了解唐代音乐提供了一些直观的材料。《长安古乐谱整理与研究》以李先生几十年的长安古乐谱收藏为基础，不仅与读者分享了他研究长安古乐的一些心得体会，同时也对雅乐记谱法、俗乐记谱法与“琴乐”记谱法这中国古代音乐记谱法的三个系统作了介绍，对中国俗乐谱的变迁、长安古乐谱的问世经历、长安古乐谱存世的重要意义，以及如何整理长安古乐谱等问题，文中也都有详细说明与论述，是我们了解长安古乐、认识长安古乐和研究长安古乐的一部重要文献。

整体而言，本届年会是乐府学学科发展史上又一次具有重要意义的大会，也是乐府学会致力于为全世界范围内的乐府学者提供专门交流平台、促进乐府学研究多学科多区域多渠道沟通的重要体现。与前几届研讨会相比，本届会议在乐府诗影响研究、唐后乐府诗研究以及乐府学史探究方面明显得到了加强，呈现出了乐府学研究范围逐步扩大与研究方法取向多元、研究视角逐步细化与问题意识渐次突出、乐府学史本身关注度大幅提升等总体动向，是乐府学学科发展格局进一步拓展的重要体现。

大会闭幕式上，吴相洲会长在对代表们的参会热情表示感谢的同时，也对会议收到的学术论文质量表示赞赏，认为会议呈现出来的许多趋向，体现了乐府学研究格局的深化和拓展。姚小鸥副会长在闭幕致辞中表示，

中华民族有五千年的文明史，是世界历史上唯一文明未曾中断的国家，礼乐文化是中国历史各个时期的主流文化。礼乐文化延绵传承这一引人注目的文化现象，建立在华夏各民族共同的文化认同心理基础之上，它的发展演变规律值得人们作更为深入的思考与研究。

《乐府学》稿约

《乐府学》是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是乐府学会会刊。专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊。现诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。文稿一经采用，即赠样书，并付稿酬。

本刊于2015年6月2日正式开通网上投稿系统，请登录中国知网《乐府学》投稿。本刊不收审稿费和版面费。

注意事项：

（1）请于文末附作者学术简介和联系方式。

（2）文章具体格式请参照本书最新一辑。

（3）请附文章题目的英文翻译。

（4）来稿3个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。

（5）《乐府学》邮箱：yuefuxue@126.com

联系电话：010－68901622　010－68901621

联系人：张煜

Manuscript

Research on Yuefu is sponsored by Chinese Poetry Research Centre CNU which is a key base built by Education Ministry humanities and social sciences of university and National level society "Association of Yuefu" . It is proceedings of association. We invite articles from home and abroad. So long as articles about Yuefu research, whether long or short, please contribute to us. If adopted, we will send stylebook and remuneration.

This print opened on – line submission system on June 2. 2015. Please login to CNKI and contribute to *Research on Yuefu*. No payment is charged for the peer review.

Matters need attention:

1. Please add authors brief introduction and contact information.
2. Article form please according to the newest Research on Yuefu.
3. Please provide English translation of titles.
4. If you can't get reply in 3 months, you can deal with by yourself.
5. Welcome electronic version. Please kindly mail to Yuefuxue@ 126. com.

Contact number: 010 – 68901622 010 – 68901621.

Contact person: Zhang Yu.



邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5097-8455-6
定价：79.00 元